

Sara Cristina Dias de Melo

**PROJETOS ARTÍSTICOS (D)E INTERVENÇÃO COMUNITÁRIA
TEXTURAS, UMA EXPERIÊNCIA DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE
RUA DE SANTA MARIA DA FEIRA**

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para obtenção do grau de Doutor em Sociologia sob orientação da Professora Doutora Helena Maria Coelho Azevedo dos Santos e co-orientação do Professor Doutor Carlos Manuel da Silva Gonçalves

2014

**A presente dissertação de Doutoramento foi realizada com o apoio da
Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito da Bolsa de
Doutoramento SFRH/BD/62719/2009**

JURÍ

Presidente

Doutora Cândida Fernanda Antunes Ribeiro

Diretora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Vogais

Doutor Claudino Cristóvão Ferreira

Professor Auxiliar da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Doutora Maria Luísa Macedo Ferreira Veloso

Professora Auxiliar Convidada do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutora Helena Maria de Azevedo Coelho dos Santos

Professora Auxiliar da Faculdade de Economia da Universidade do Porto

Doutor João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes

Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Doutora Natália Maria Azevedo Casqueira

Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Nota:

Esta tese está redigida de acordo com as normas do acordo ortográfico, exceto, por opção da autora, nas citações referentes a textos anteriores ao acordo.

To Sandra
my precious burden

RESUMO

Esta dissertação constitui o resultado final de uma investigação cuja temática incidiu sobre a relação existente entre a arte e a intervenção comunitária, tendo como objeto de análise o Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira – *Imaginarius* - e, nele, uma experiência artística enquadrada nas iniciativas de intervenção comunitária que o Festival vem realizando: o projeto *Texturas*, que decorreu nas edições de 2009 e 2010. Este projeto cruza diferentes expressões artísticas, mas incide especificamente sobre a representação teatral, numa homenagem deliberada ao universo da transformação industrial da cortiça, atividade predominante no concelho de Santa Maria da Feira. É, aliás, este o ponto de partida do ato criativo, entendido enquanto elemento unificador das comunidades locais, quer pela constância quotidiana na vida dos participantes do projeto, quer pelas representações associadas a um dos fatores de identidade, pertença e desenvolvimento mais marcantes do concelho.

Tratando-se de um estudo de caso, contextualizado numa problematização mais ampla já desenvolvida num trabalho prévio sob o tema das artes de rua e da política cultural da autarquia de Santa Maria da Feira (Melo, 2007) a investigação assentou numa metodologia intensiva, de pendor qualitativo, para dar conta de dois pilares estruturadores da pesquisa empírica: um associado à experiência artística e social dos protagonistas da performance teatral, e o outro associado à sustentabilidade do projeto artístico.

Ancorada teoricamente na Sociologia da Cultura, esta investigação pretendeu compreender o significado atribuído à experiência por parte de indivíduos, social e culturalmente distantes do mundo artístico, ao protagonizarem uma peça de teatro que os conduz à vivência dos seus próprios quotidianos. Por outro lado, pretendeu-se ainda compreender as vertentes propriamente artística e técnica de criação e implementação dos projetos de intervenção comunitária, nomeadamente no que se refere ao seu potencial de sustentabilidade.

Procurou-se, deste modo, desenvolver uma reflexão em torno das dinâmicas de interseção entre cultura, arte e intervenção social profundamente associadas às transformações recentes da sociedade portuguesa.

Palavras-chave: Projetos artísticos; intervenção comunitária; inclusão social; teatro de rua; arte;

ABSTRACT

This thesis is the result of an empirical research whose theme focused on the relationship between art and community intervention. The International Festival of Street Theatre in Santa Maria da Feira - *Imaginarius* – was the object of study; particularly one of its artistic experience's outlined in one of the Festival's community intervention initiatives that has been performed: the project called *Texturas*, which took place in the *Imaginarius* editions of 2009 and 2010. This project crosses different artistic expressions, but focuses specifically on the theatrical performance, a deliberate homage to the world of cork industrial processing, a predominant economic activity in the municipality of Santa Maria da Feira. Actually, this configures the starting point of the creative act, understood as a unifying element in local community, either by the persistent presence in the everyday life of the project participants, either by the representations related to one of the factors that create identity, a sense of belonging, as well as one of the most remarkable development activities of the municipality.

This research configured a case study, contextualized in a broader discussion already developed in a previous work on the topic of street arts and the municipality of Santa Maria da Feira's cultural policy (Melo, 2007). Based on a qualitative research methodology, it intended to build an understanding about two fundamental concerns: a first one related to the artistic and social experience of the protagonists of the theatrical experience on *Texturas*, and the other one associated with the sustainability of the artistic project.

Theoretically anchored in the Sociology of Culture, this research sought to understand the meaning given to the experience by individuals, socially and culturally detached from the arts world, when playing a role about their daily lives experiences (specifically, working lives experiences). Furthermore, it envisioned to understand the artistic and technical aspects of creating and implementing community intervention projects, particularly regarding its potential for sustainability.

With this empirical research we tried to develop a profounder thought on the dynamic intersection between culture, art and social intervention, deeply associated with recent changes in Portuguese society.

Keywords: art projects, community intervention, social inclusion, street theater, art;

RESUMÉ

Cette thèse constitue le résultat final d'une investigation sur la relation entre l'art et l'intervention communautaire, ayant comme objet d'analyse le Festival International de Théâtre de Rue à *Santa Maria da Feira - Imaginarius* – et, en lui, une expérience artistique encadrée dans les initiatives d'intervention communautaire réalisées par le Festival: le projet *Texturas*, qui s'est déroulé pendant les éditions de 2009 et 2010. Ce projet croise différentes expressions artistiques, mais il se concentre spécifiquement sur la représentation théâtrale, en faisant un hommage délibéré à l'univers de la transformation industrielle de liège, activité prédominante dans la municipalité de *Santa Maria da Feira*. C'est en effet le point de départ de l'acte créateur, entendu comme un élément unificateur des communautés locales, soit par la constance dans la vie quotidienne des participants au projet, soit par les représentations associées à l'un des facteurs d'identité, d'appartenance et de développement les plus frappant de la municipalité.

Comme il s'agit d'une étude de cas, contextualisée dans une problématisation plus ample, déjà développée dans une recherche antérieure sur le thème de l'art de rue et de la politique culturelle de la municipalité de *Santa Maria da Feira* (Melo, 2007), l'investigation s'est fondée sur une méthodologie de recherche qualitative, autour de deux piliers structurants de la recherche empirique: une associée à l'expérience artistique et social des protagonistes de la performance théâtrale, et l'autre associée à la soutenabilité du projet artistique.

Théoriquement ancré dans la Sociologie de la Culture, cette recherche a visé comprendre le sens attribué à l'expérience des individus, social et culturellement éloignés du monde de l'art, en protagonisant une pièce de théâtre qui les conduit à l'expérience vécu de leurs propres quotidiens. En outre, on a aussi cherché à comprendre les aspects artistiques et techniques appropriées de création et de mise en œuvre de projets d'intervention communautaire, en particulier en ce qui concerne son potentiel de soutenabilité.

On a cherché à développer, ainsi, une réflexion autour des dynamiques d'intersection entre la culture, l'art et l'intervention sociale profondément associées aux transformations récentes de la société portugaise.

Mots-clés: projets artistiques; intervention communautaire; l'inclusion sociale; théâtre de rue; art;

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	7
A CONSTRUÇÃO DO CAMPO EMPÍRICO EM TORNO DA INTERVENÇÃO SOCIAL PELA ARTE	7
1.1 O objeto de estudo, um questionamento necessário	7
1.2. Momentos de institucionalização da intervenção cultural na comunidade	16
1.2.1 Os grandes eventos culturais: da Expo 98 a Guimarães 2012	16
1.2.2 Entre a exclusão e a inclusão: políticas públicas de (integr)ação social	22
1.2.3. Criação do Ministério da Cultura e o financiamento à criação artística	30
1.2.4 Do social ao cultural: o efeito do poder local	32
1.3. Sobre o objeto de estudo, como investigá-lo?	35
1.3.1 Objeto, objetivos e estratégia de investigação	35
1.3.2 Compor a racionalidade epistemológica da relação entre as artes e a intervenção comunitária	38
1.3.3 Processos de recolha e análise de dados	43
1.3.3.1 Fontes documentais e análise estatística	43
1.3.3.2 As entrevistas	45
1.3.3.3 Retratos em forma de narrativa	52
CAPÍTULO 2	55
CONTRIBUTOS TEÓRICO-CONCETUAIS SOBRE A INTERVENÇÃO SOCIAL PELA ARTE	55
2.1 A Sociologia da Cultura e a questão dos públicos	55
2.1.1 O valor da cultura na sociedade contemporânea e a especificidade do urbano	58

2.1.2 Políticas culturais e consumo cultural	62
2.2 Cultura, arte e intervenção social	68
2.3 Os efeitos sociais das artes	71
2.3.1 A particularidade (ou não) das artes comunitárias	71
2.3.2 Uma breve revisão da literatura	74
2.4 Para uma visão crítica da função social das artes	80
2.4.1 Sobre o impacto social das artes: itinerário histórico-intelectual entre o essencialismo e o pragmatismo	82
2.4.2 A perspetiva essencialista	85
2.4.3 A perspetiva pragmatista	87
2.4.3.1 Os efeitos positivos da participação nas artes	88
<i>Catarse</i>	88
<i>Bem-estar pessoal</i>	92
<i>Educação e autodesenvolvimento</i>	96
<i>Aperfeiçoamento moral e civilização</i>	100
<i>Instrumento político</i>	104
<i>Estratificação social e construção da identidade</i>	108
2.4.3.2 Os efeitos negativos da participação nas artes	113
<i>Corrupção e distração</i>	114
2.4.4 Balanço crítico entre o essencialismo e o pragmatismo dos efeitos sociais das artes	119
2.5 O teatro ao serviço da comunidade: formas de intervenção artístico-social	121
2.5.1 Para um melhor entendimento da comunidade	121
2.5.2 Teatro social ou popular: origens e traços fundamentais	126
2.5.3 A especificidade do ambíguo teatro comunitário	130
2.5.3.1 Constrangimentos entre a ética, a estética e o financiamento	138
CAPÍTULO 3	141
BREVE CARACTERIZAÇÃO SOCIODEMOGRÁFICA E CULTURAL DO CONCELHO DE SANTA MARIA DA FEIRA	141
3.1 Recontextualização histórica do município	141
3.2 Enquadramento geográfico e social de Santa Maria da Feira	142

3.3 O enquadramento sociodemográfico do concelho de Santa Maria da Feira na Grande Área Metropolitana do Porto.	143
3.4 A especificidade do sector corticeiro	156
3.4.1 A matéria-prima: da origem às aplicações	156
3.4.2. Os subsectores corticeiros e as suas funções	160
3.4.3. Distribuição e dimensão das empresas corticeiras	163
3.4.4 Os recursos humanos do sector corticeiro	166
3.5 A especificidade do sector cultural	168
3.5.1 Processo de institucionalização da cultura	168
3.5.2 Oferta cultural: equipamentos e eventos	173
CAPÍTULO 4	179
TEXTURAS, UM PROJETO ARTÍSTICO DE INTERVENÇÃO COMUNITÁRIA	179
4.1 <i>Imaginarius</i> . Um olhar sobre as origens	179
4.1.1 <i>Imaginarius</i> : objetivos, princípios orientadores e traços evolutivos	181
4.2 <i>Texturas</i> , um projeto de arte comunitária	186
4.2.1 Da ideia ao ato criativo	188
4.2.2 Constrangimentos e desafios	191
4.2.3 Impactos pretendidos e impactos percecionados	195
4.2.4 Especificidade do <i>Texturas</i> e reinterpretação da cortiça	196
CAPÍTULO 5	199
RETRATOS EM FORMA DE NARRATIVA, E A CORTIÇA COMO ARTE	199
<i>Fernando, “não sou artista, sou corticeiro”</i>	199
<i>A primeira cena: arte em ação</i>	200
<i>Capital social e cultural: o fruto doce</i>	203
<i>Texturas: prelúdio e sentidos da arte na construção de si</i>	203
<i>Texturas: efeitos sociais percecionados</i>	208
<i>Cortiça - a socialização profissional e o sentimento de alienação</i>	211
<i>Quem sou eu? Contradições de um processo identitário</i>	216

<i>Maria, “em busca da família encantada”</i>	219
<i>Caçula: rebeldia e carência de laços afetivos</i>	219
<i>A lua de Maria: da ociosidade ao trabalho</i>	222
<i>Texturas: Arte que gera relações, relações que geram consciência de si</i>	226
<i>João, “a arte é uma maneira de (me) exprimir”</i>	231
<i>O pequeno prodígio irreverente e os espaços de socialização</i>	232
<i>Texturas: teatro “p’ra cotas”? Representações do Homem-Rolha</i>	236
<i>Texturas: arte em cena para a reversão de uma identidade em construção</i>	241
<i>Dália, “rejuvenescer com a arte”</i>	249
<i>Uma esposa e mãe dedicada. A cortiça interrompida</i>	249
<i>Texturas. (Re)Viver apoiada pela família</i>	251
<i>Novas Experiências</i>	257
<i>Rita, espelho da transferibilidade do habitus</i>	259
<i>Catraia da cortiça</i>	259
<i>Texturas: Iniciação</i>	263
<i>Ensaaios, tempo e espaço para aprender e ensinar a brincar</i>	265
<i>Interpretação do Texturas: um papel, uma homenagem</i>	267
<i>E depois do Texturas? Uma caixa de pandora</i>	271
<i>Texturas: uma ferramenta para a integração?!</i>	273
<i>Manuel, uma “despedida” do ofício para um “encontro” com o teatro</i>	277
<i>Da “arte da broca” para a “arte dos palcos”</i>	278
<i>Descobrimo o teatro e os contributos da experiência</i>	281
<i>Lídia, “porquê que se diz experiência e não se diz teatro”</i>	287
<i>A curiosidade que a levou aos palcos</i>	288
<i>A descoberta de si e da sua história</i>	292
<i>O teatro como uma fuga da realidade</i>	294
<i>Albertina, “ou sobre o que não se consegue dizer em palavras”</i>	297
<i>Início do envolvimento com o teatro</i>	297
<i>Mudanças significativas na sua vida</i>	303
<i>Teresa, “la vie en rose”</i>	305
<i>La Môme: o acesso às artes, à cultura e à cortiça</i>	305
<i>A ternura ativa da 5ª arte: participação proactiva</i>	306
<i>Texturas: (re)interpretações de si na realidade (re)apresentada</i>	308

<i>E depois do adeus</i>	314
<i>Reinterpretação da experiência: A percepção dos impactos da utilidade artística</i>	317
<i>Helena, a busca pela resiliência</i>	319
<i>Dinâmicas familiares, da fragilidade do corpo à fragilidade da alma</i>	319
<i>Moendo gente: Da (in)stabilidade da função à reforma antecipada</i>	322
<i>Texturas: um regenerador da dor e da solidão</i>	324
<i>Resquícios de um combate: A apropriação da participação artística</i>	330
CONSIDERAÇÕES FINAIS	339
Sobre a experiência artística e social dos protagonistas do <i>Texturas</i>	340
Sobre a sustentabilidade dos projetos artísticos de intervenção comunitária	345
Pistas de investigação futura	347
BIBLIOGRAFIA	349
FONTES	373
ANEXOS	375
Anexo 1. Guião de entrevista aos participantes no projeto artístico “ <i>Texturas</i> ”, no âmbito do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira.	377
Anexo 2. Guião de entrevista aos interlocutores políticos	381
Anexo 3. Guião de entrevista aos interlocutores artísticos e técnicos associados ao <i>Texturas</i>	385
Anexo 4. Guião de entrevista Direcção de Conteúdos do <i>Imaginarius</i>	389
Anexo 5. Folha de rosto e registo de observação em situação de entrevista	393
Anexo 6. Exemplo de registo de observação em situação de entrevista	399
Anexo 7. Definição de funções do Operário Corticeiro	403

INDICE DE QUADROS

Quadro 1. Elementos sociográficos dos protagonistas do <i>Texturas</i>	48
Quadro 2. Impacto das Artes	79
Quadro 3. Efeitos da participação artística na perspetiva de Jermyn (2001)	135
Quadro 4. Principais indicadores censitários, Portugal, AMP e Santa Maria da Feira (SMF) (N.º e %)	145
Quadro 5. População residente sem nível de escolaridade e taxa de analfabetismo, Portugal, NUT 2, AMP e SMF (N.º e %)	148
Quadro 6. População economicamente ativa empregada por sector de atividade, Portugal, NUT 2, AMP e SMF (N.º)	152
Quadro 7. Taxa de atividade por sexo, Portugal, NUT 2, AMP e SMF (%)	152
Quadro 8. Distribuição do número de empresas, por atividade económica, SMF e AMP (N.º)	154
Quadro 9. Caracterização do nível de habilitações escolares dos recursos humanos do sector corticeiro (%)	167
Quadro 10. Caracterização dos níveis de qualificação dos recursos humanos do sector corticeiro (%)	168
Quadro 11. Lugar da cultura na política municipal de Santa Maria da Feira	170
Quadro 12. Orçamento global executado, rubrica Serviços culturais, recreativos e religiosos e subrubrica Cultura da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (em milhares de €)	171
Quadro 13. Listagem dos eventos regulares que ocorrem ao longo do ano, por espaço utilizado	176

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Mapa do concelho de Santa Maria da Feira	143
Figura 2. Mapa da Grande Área Metropolitana do Porto	144
Figura 3. Países produtores de cortiça	156
Figura 4. Distribuição da produção nacional da cortiça (%)	158
Figura 5. O processamento da cortiça	162
Figura 6. Equipamentos culturais de gestão municipal, por localização	174

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. População residente por grandes grupos etários, Portugal, NUTS II, AMP e SMF (%)	146
Gráfico 2. Variação da população residente entre 2001 e 2011, Portugal, NUT II, AMP e SMF (%)	147
Gráfico 3. População residente por grupo etário, sem nível de escolaridade, por sexo, SMF (N.º)	149
Gráfico 4. População residente por grupo etário, com ensino superior completo, por sexo, SMF (N.º)	151
Gráfico 5. Proporção do orçamento executado nas subrubricas Cultura e Desporto, Recreio e Lazer e outras Atividades Cívicas e Religiosas, de 2005 a 2013, da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (%)	172

INTRODUÇÃO

A tese que aqui se apresenta constitui o resultado final de uma investigação sociológica cuja temática incidiu sobre a relação existente entre a arte e a intervenção comunitária, tendo como objeto de análise o Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira – *Imaginarius* - e, nele, uma experiência artística enquadrada nas iniciativas de intervenção comunitária que o Festival vem realizando: o projeto *Texturas*, que decorreu nas edições de 2009 e 2010. Este projeto cruza diferentes expressões artísticas, mas incide especificamente sobre a representação teatral, numa homenagem deliberada ao universo da transformação industrial da cortiça, atividade predominante no município de Santa Maria da Feira. É, aliás, este o ponto de partida do ato criativo, entendido enquanto elemento unificador das comunidades locais, quer pela constância quotidiana na vida dos participantes do projeto, quer pelas representações associadas a um dos fatores de identidade, pertença e desenvolvimento mais marcantes do concelho.

O trabalho que aqui apresentamos surgiu na sequência de uma investigação prévia sob o tema das artes de rua e da política cultural, que teve como campo empírico a autarquia de Santa Maria da Feira (Melo, 2007). O nosso objetivo, na altura, residiu sobre a problematização do papel das artes de rua para a definição e projeção de uma política cultural local, que se manifestava jovem e fortemente ancorada em dois grandes eventos culturais: a Viagem Medieval e o Festival Internacional de Teatro de Rua. Este último constituiu-se o objeto da pesquisa empírica então realizada, dada a sua vocação artística e contemporânea por um lado, e, por outro lado, pelo facto de a sua criação ter coincidido com a autonomização do Pelouro da Cultura na autarquia de Santa Maria da Feira. Concluíramos, nessa investigação anterior, que o Festival apresentava um forte investimento em projetos de carácter social ou comunitário que convocavam a arte para a sua implementação. A interação entre as divisões de ação cultural e de ação social da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira era, ao tempo, regular, em particular no que concorria para a implementação do Festival.

Uma das características que se salientou pela análise intensiva então realizada foi a crescente dimensão social do Festival, isto é, de edição em edição foram surgindo novas iniciativas que pretendiam estabelecer diálogos cada vez mais intensos e

regulares entre a arte e o social, nomeadamente o social que se manifestava “à margem”. A este respeito, alguma da discussão teórica desenvolvida reportava-se à instrumentalidade que a cultura e as artes de rua em particular poderiam assumir na tentativa de se atingirem objetivos de pendor marcadamente político e económico. Concluímos que em Santa Maria da Feira, e concretamente no *Imaginarius*, parecia ser consentâneo afirmar-se que a instrumentalização de que seria alvo o Festival radicava numa *relação de amor*¹.

Em seis anos de edição então analisados, este Festival Internacional de Teatro de Rua foi claramente experimentando conceitos diferentes, tendo tornado possível a sua legitimação social em função da cultura, concretizados em diferentes performances artísticas tais como: a) a participação da Fundatia Parada de Bucareste (*Imaginarius*’2003), pioneira na intervenção social e comunitária; b) a participação de companhias que assumem a intervenção e a integração social de “populações à margem”, de que é exemplo paradigmático Pippo Delbono (“Urlo”, *Imaginarius*’2006); c) a participação da Divisão de Ação Social da autarquia com um conjunto de projetos de intervenção social; e d) o crescente envolvimento da comunidade local assumido na memória descritiva do Festival (cf. Melo, 2007:164).

Os resultados da investigação que agora se apresenta inserem-se na continuidade do estudo anterior, focalizando e, portanto, aprofundando a relação existente entre arte e intervenção comunitária. Reconhecendo que os eventos culturais produzem um conjunto de consequências junto das comunidades nas quais, e com as quais, são levados a cabo, torna-se premente perceber como é que os elementos dessas comunidades (os que participam nas iniciativas) vivenciam esta vertente de estímulo por parte dos poderes públicos e de uma associação cultural para o seu envolvimento na experiência artística, e que tipo de efeitos esta experiência tem nas suas vidas. Pretende-se, também, compreender o balanço entre a garantia de sustentabilidade artística dos projetos e a (mera) aplicação de modelos de animação cultural. O projeto *Texturas*, pela especificidade da componente identitária e de pertença local que lhe serviu de conceito de ligação do projeto artístico ao projeto social, justifica a nossa seleção empírica, como esperamos demonstrar ao longo deste relatório.

¹ A problematização que então fizemos contou com o importante contributo teórico de Dapporto e Sagot-Duvaurox (2000), sendo daí que tomámos de empréstimo a expressão *relação de amor* por oposição à expressão *relação de conveniência*.

Tratando-se de um estudo de um caso, contextualizado numa problematização mais ampla, a investigação assentou numa metodologia intensiva para dar conta de dois pilares: um associado à experiência artística e social dos protagonistas, e o outro associado à sustentabilidade do projeto artístico.

Para o primeiro pilar referido, relativo aos agentes sociais participantes nos projetos, definimos 4 metas específicas, as quais têm subjacente a ideia de que o significado atribuído à experiência por parte do agente social merece uma compreensão aprofundada, enquanto dimensão integrante fundamental da produção social, por um lado (o central para esta investigação); e, por outro lado, enquanto fundamentação crítica para a planificação de intervenções, concretamente a nível das instâncias políticas locais. Deste modo, assumem-se os seguintes objetivos específicos: (i) Identificar o envolvimento dos participantes nas várias fases dos vários projetos artísticos; (ii) Identificar o modo como os participantes experienciam o papel de atores, de músicos, de performers (entre outros), isto é, de artistas; (iii) Identificar as principais dificuldades vivenciadas pelos participantes bem como os efeitos que a participação artística desencadeou nas suas vidas; (iv) Identificar a perceção que os participantes têm de si mesmos após a vivência de uma experimentação estética;

Relativamente ao segundo pilar desta investigação, a compreensão acerca da sustentabilidade específica dos projetos artísticos, estabelecemos um objetivo nuclear, que nos remete para as vertentes propriamente artística e técnica de criação e implementação dos projetos de intervenção comunitária. Neste sentido, assumimos como fundamentais as seguintes metas específicas: (i) Analisar o projeto artístico enquanto manifestação cultural singular de intervenção comunitária, procurando, neste sentido, conhecê-los monograficamente, nomeadamente os propósitos definidos, o seu âmbito de intervenção, a sua dimensão; (ii) Perceber se a instrumentalidade assumida relativamente ao Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira para a política cultural da autarquia (Melo, 2007) se configura como meio de suporte para a criação e a experimentação artísticas no sentido da arte pela arte.

Para concretizar estes objetivos, a observação empírica privilegiou a realização de entrevistas em profundidade aos elementos envolvidos no projeto, reconstituindo percursos, perceções e representações sobre a experiência artística em que participaram. Alguns protocolos de observação direta entre 2010 e 2011, assim como uma extensa análise documental relativa ao processo de produção artística, constituíram procedimentos complementares de recolha e análise do objeto.

Ainda que as deambulações entre a teoria e a empiria se tenham manifestado regulares e constantes ao longo da investigação que levámos a cabo, tornou-se necessário, num esforço clarificador, organizar o presente relatório no pressuposto tradicional da função de comando que a teoria deve manifestar. Assim o aprendemos nos primeiros momentos de confronto com a Sociologia enquanto disciplina científica, e assim o mantemos enquanto aprendizes de sociólogos. É, aliás, partindo deste ponto de vista que começamos por apresentar no Capítulo 1 o nosso plano de intenções teórico-metodológicas. Partindo de um questionamento fundamental sobre os modos de relação dos indivíduos com a cultura, tendo sempre como vértice orientador a intervenção comunitária, e circunscritos ao arco temporal iniciado depois de abril de 1974, apresentamos aqueles que nos parecem ser os principais momentos através dos quais a intervenção social por via da cultura se institucionalizou. Num segundo momento, e atendendo à preocupação em explanar a racionalidade epistemológica existente entre as artes e a intervenção comunitária, apresentamos o desenho empírico da investigação, bem como os instrumentos que nos permitiram compreender o caso em análise.

Atendendo então à função de comando da teoria a que nos referimos anteriormente, delimitamos no Capítulo 2 o quadro teórico orientador desta pesquisa empírica. A identificação das questões investigação e do corpo empírico que as teste não se realiza sem o trabalho propriamente teórico que o origina e orienta. Situamo-nos, como anteriormente (no estudo prévio sobre *Política Cultural e artes de Rua: O caso de Santa Maria da Feira*, Melo, 2007) na área disciplinar da Sociologia da Cultura. E problematizámos, para a concretização desta investigação, os contributos de autores que possibilitaram a discussão crítica sobre a relação entre a arte, a cultura e a intervenção social, por um lado; e, por outro lado, autores clássicos e menos clássicos incontornáveis para os nossos propósitos concetuais e interpretativos em torno dos efeitos sociais das artes, bem como das formas de intervenção artístico-sociais, sobretudo associadas ao teatro, e no seu seio, ao teatro comunitário.

O Capítulo 3 patenteia, por sua vez, uma outra delimitação fundamental. O objeto de estudo que investigamos tem uma circunscrição social, territorial, económica e cultural que não pode ser escamoteada, sobretudo por se manifestar ser um projeto artístico que versa sobre uma atividade primordial do concelho, apresentado num evento cultural que, tal como a cortiça e a indústria corticeira, se tem vindo a tornar âncora do seu desenvolvimento. Tornou-se desde logo crucial compreender, então, em que moldes se distribui a população de Santa Maria da Feira por referência às principais dimensões

de caracterização sociodemográfica, e sempre que possível num exercício de comparação com o espaço metropolitano do qual faz parte desde 2005. Para além disso, e atendendo à especificidade do objeto de estudo, entendemos que ele se torna mais legível quando compreendendo a importância que o sector corticeiro tem na vida do município, motivo pelo qual nos debruçamos sobre a sua especificidade. Detemo-nos, ainda neste capítulo, à explanação dos traços principais que a vertente cultural, nomeadamente de pendor autárquico, aduz.

Sendo o *Texturas* um projeto artístico criado e apresentado no âmbito do Festival Internacional de Teatro de Rua, impõe-se, na nossa perspetiva, enquadrá-lo, justamente, no âmbito deste Festival. Aludindo à investigação prévia que motivou aquela que apresentamos agora, fazemos, por conseguinte, no Capítulo 4 um enquadramento contextual das principais características do *Imaginarium* ao cabo de 14 anos de programação. É ainda neste Capítulo que apresentamos o *Texturas*, enquanto projeto artístico, designadamente nas suas dimensões estéticas e operatórias.

O Capítulo 5 constitui o nó górdio desta tese. Se o quadro de significações individuais dos protagonistas do *Texturas* se afigurava a nossa maior contenda, designadamente no que se referia aos efeitos que a participação em projetos desta índole lhes pode aportar, dedicamos a cada um a construção de um retrato em forma de narrativa, onde esperamos ter dado luz às verbalizações que, com tanta generosidade, nos não concedido.

Encontramos, finalmente, nas Considerações Finais desta tese a compilação de potenciais respostas àqueles que tinham sido os objetivos orientadores do trabalho que levamos a cabo, e finalizamos com um modesto conjunto de recomendações e pistas de investigação futura que esperamos sejam elucidativas do importante trabalho que ainda há a desenvolver ao nível dos modos de relação dos indivíduos com a cultura.

Com o trabalho que aqui apresentamos pretendemos desenvolver uma reflexão em torno das dinâmicas de interseção entre cultura, arte e intervenção social profundamente associadas às transformações recentes da sociedade portuguesa.

CAPÍTULO 1

A CONSTRUÇÃO DO CAMPO EMPÍRICO EM TORNO DA INTERVENÇÃO SOCIAL PELA ARTE

1.1 O objeto de estudo, um questionamento necessário

Que significado se pode atribuir atualmente ao trabalho de intervenção comunitária levado a cabo através da expressão artística? Como se poderá aludir à sustentabilidade artística de projetos promovidos e implementados por públicos não artistas? Que significados atribuem os atores destes projetos artísticos à experiência que vivem sempre que protagonizam uma peça onde expressam e se expressam como alguém bastante distinto do ser quotidiano? E como interpretar sociologicamente este modelo de intervenção social pública, que pretende operar por via da cultura, que faz apelo à ativação quer de campos relativamente distantes dos usuais campos de ação, quer de públicos, transitoriamente transformados em atores, cujas propriedades estruturais de origem se manifestam frágeis em volume de capital, sobretudo cultural?

Os problemas que aqui são apresentados parecem remeter para um conjunto de transformações sociais e culturais importantes que, ao cabo de alguns anos, parecem ter vindo a ocupar um espaço central, abandonando as margens às quais tradicionalmente esta dimensão se alocou ou, de uma forma menos ativa, fora alocada pelas estruturas de poder dominantes.

Helena Santos no seu trabalho sobre as artes de intermediação (2001) mencionando o contributo de Michel de Certeau (1982 [1974]) designou-a de “*resto*” que parece ocupar o centro. Esse resto – a cultura, a arte e a educação, um tríptico em constante interação dialética – constitui então o pilar de uma mudança operada no pós 25 de Abril em Portugal, num movimento de emancipação que entretanto se fizera operar. Já noutro lugar (Melo, 2007) tivemos a possibilidade de refletir sobre estas transformações que acompanham esse marco estrutural de consignação da liberdade e da democracia ao povo de um país que se encontrava entranhado pelo atraso, pelo peso de estruturas económicas, sociais e políticas deficitárias e vulneráveis, e, por consequência, culturalmente agrilhado. Chamáramos-lhe, no entanto, um país *in between* tomando novamente de empréstimo a expressão de Helena Santos (2005)

quando se referia ao lugar de algumas artes no campo artístico em geral, na medida em que, nesse conjunto de transformações associadas à história contemporânea portuguesa, teriam sido alguns protagonistas culturais, e os artistas em particular, os responsáveis pela tentativa de diminuição de um certo atavismo reinante associado às questões mais prementes das qualificações e pelo desenvolvimento também cultural, mas não só, especialmente junto das zonas mais rurais. No entanto, não é de desconsiderar o modelo a partir do qual grande parte da política cultural portuguesa (ainda sem o ser) se desencadeou.

A este respeito atentemos às palavras de António Sousa Ribeiro (1986) que, quando refletindo sobre a dimensão cultural no pós 25 de Abril, sugere a conceção de cultura que concebe o destinatário como objeto e não como sujeito dos discursos. De acordo com este autor, “a explosão das fronteiras estabelecidas da «cultura», o alargamento do «cultural» ao conjunto da sociedade através dos discursos da indústria da cultura, o peso da penetração e da dependência estrangeira também neste domínio, a importância crescente dos meios de produção de simulacros e ficções para o conjunto dos discursos públicos, a liquidação das fontes de experiência individual e comunitária, suportes de uma cultura popular em desagregação, a ocupação do espaço desta por processos de massificação cultural e as resistências que, por sua vez, se opunham a esses processos, tudo isto se passava amplamente à margem das atenções.” (1986:22) E, apesar do interesse e intervenção da sociedade civil expresso por grupos diferenciados de artistas e profissionais e, frequentemente, de grupos de intelectuais (como bem o autor refere) no desenvolvimento sociocultural português, a expressão política a este nível terá refletido pouco mais do que discursos de intenções nos programas políticos gerais (Santos & Melo, 2006).

Paradigmaticamente, e durante largos anos, foi possível enquadrar o desenvolvimento cultural português numa espécie de encruzilhada, na qual se baralham objetivos, projetos e práticas, longe de configurarem um desenho político sustentável e determinado para acontecer a longo prazo. Ter-se-á tratado mais de um conjunto de respostas *ad hoc*, que após a febre da revolução, e tendo à vista o seu potencial democratizador, se apressou a acompanhar as tendências europeias de massificação da produção e do consumo culturais, contribuindo dessa forma para o esvaziamento do que apenas muito recentemente se tinha começado a saciar – uma cultura democrática, expressiva, reflexiva e crítica.

É sabido que a potencialização da massa conduz ao público unívoco pois é aí que reside a sua causa – satisfazer o maior número de pessoas possível, ao mais baixo custo, oferecendo o igual, o comum, o partilhado. A cultura acabava por seguir, a passo muito próximo, o modo capitalista de produção, operacionalizando em cadeia de montagem produtos culturais homogéneos, indiferenciados e baratos.

O capitalismo cultural, a que aqui se alude, exigiria porém um conjunto de meios de produção que, nos anos após o marco temporal que hasteia a bandeira da liberdade em Portugal, eram praticamente inexistentes, ou poder-se-ia dizer que ocupavam patamares mínimos de execução (Lopes, 2000). Os recursos infraestruturais eram praticamente inexistentes, os recursos financeiros muito parcos e apenas atribuídos para a satisfação de necessidades correntes e os recursos humanos pouco qualificados, condições que ferem qualquer perspetiva de desenvolvimento quando se lida com audiências também elas culturalmente desqualificadas e pouco habituadas a interpretar criticamente o que lhes é oferecido, fruto do confronto prolongado com a ditadura da homogeneidade e do caminho único. De todo modo, declarava-se necessário atalhar caminho e a aposta na infraestruturização de equipamentos e espaços culturais parecia obedecer a uma lógica de desenvolvimento funcionalista, típica dos primeiros passos das políticas desenvolvimentistas em países da semiperiferia, ainda que de forma bastante incipiente. Aliás, parece pertinente afirmar que muitas das estruturas culturais que foram surgindo ao longo dos anos 80 e 90 teriam sido desenvolvidas por um movimento de descentralização privada, concretizada por grupos de artistas e profissionais das artes que se estabeleceram sobretudo em cidades médias e zonas rurais do país, num ensaio de luta contra a macrocefalia e o desinteresse político.

A esta primeira geração de fazer política cultural, para utilizar o conceito de Teixeira Lopes (2000), em Portugal seguiu-se uma segunda geração cuja preocupação consistia prioritariamente em democratizar a cultura pela via da difusão, isto é, pela via de agentes socializadores como os *mass media* e a escola, cuja função consistiria em preparar, qualificando, o contexto de receção. No entanto, o objetivo de atração de públicos sem levar-se em conta a sua própria formação enquanto público, pode cair num terreno perigoso, pela fugacidade a que se prestam determinados eventos culturais assentes sobretudo na espetacularidade momentânea. É essencial atender-se, então, à necessidade de formar públicos com a preocupação de que se tornem ativos, seja no sentido da fruição, seja no próprio sentido da participação ao nível de práticas culturais. Para que tal se revele praticável é necessária uma esforçada implicação por parte dos

agentes de poder legítimos, nomeadamente no estabelecimento de parcerias com o tecido associativo cultural e com o próprio sistema de ensino como aludido por Ferreira (1998). Enquanto quadro de animação e interação (Costa, 1999, in Azevedo 2003), o associativismo designadamente de nível local poderá funcionar simultaneamente como interlocutor e como intermediário entre a procura e a oferta local. Como Natália Azevedo (2003) reforça, são as parcerias entre as autarquias e os atores do tecido social local e regional (desde os económicos e políticos até aos culturais e educativos) que viabilizam os modos locais de fazer, estar e usufruir da cultura. Por outro lado, para se implementar um desígnio de democratização cultural é crucial recorrer ao contributo de mecanismos de descentralização cultural, alocando-se eventos, equipamentos, e financiamento às franjas mais restritas da cidade, concelho ou até da região.

Para além deste esforço de levar a cultura, erudita ou popular, ao alcance dos menos habituados a este tipo de fruição, é importante considerar-se ainda a necessidade de “deshierarquizar” a produção intelectual e artística, alargando por isso o universo de criadores culturais. Tomando em consideração a proposta precursora de Madureira Pinto (1994), acerca dos princípios tendentes à construção de uma política cultural local, trata-se, então, de fazer reverter para os patamares da participação e da expressão, práticas culturais remetidas normalmente para o nível da receção, o que implica à partida uma deliberada revalorização dos espaços coletivos e do associativismo como lugares de mediação cultural legítima. No entanto, deve atender-se ao facto de que tal esforço não será bem-sucedido se não se criarem estruturas fortes de continuidade, isto é, se não se instituir a prática cultural como habitual, mais ainda, efetivamente constituinte de um *habitus* ativo.

Apropriando-nos do contributo de João Teixeira Lopes (2000; 2008), uma política de terceira geração, assente já num modelo de democracia cultural, “insiste, pelo contrário, num trabalho subterrâneo e por vezes doloroso, junto das escolas e das associações, direccionado para o envolvimento direto dos agentes enquanto praticantes culturais de pleno direito e não apenas confinados ao papel de consumidor e/ou recetor, apostando, entre outras estratégias, na captação de grandes temas do seu quotidiano, cruzando-os com preocupações estéticas nas diferentes formas de expressão artística e a vários níveis de cultura (popular, erudito, de massas).” (2000:48)

Ao longo do último século enquanto a produção cultural se tornou uma questão industrial, a criatividade foi-se tornando cada vez mais subordinada ao mercado e ao económico. No entanto, no dealbar do século XXI começou a tornar-se visível o facto

de a criatividade assumir um papel importante noutras esferas que não a económica e a estética, tendo começado a ser perspectivada como uma outra forma de comunicar e capaz de colocar em pé de igualdade diferentes modos de vida e de comunidade, nomeadamente no que concerne à inclusão económica e social e à participação de grupos em risco, marginalizados ou excluídos. Uma forma de se verificar a viabilidade deste processo consiste em estimular a criatividade, emancipando as pessoas e tornando-as capazes de mudar as suas próprias condições de vida. Outra forma é permitir a participação num contexto cultural por grupos marginalizados, tornando-os capazes de tomar parte em processos de mudança que afetam a comunidade e, desde logo, as suas vidas. Daqui se antevê uma utilização da cultura para atingir fins consentâneos com princípios não eminentemente ou, pelo menos, não imediatamente culturais, isto é, fins de inclusão ou integração social, fins de estabelecimento e reforço dos laços comunitários, fins de alargamento da coesão social. Adequa-se, portanto, a constatação de uma versão utilitarista da cultura.

A este respeito, e refletindo sobre o estatuto e o papel das artes e dos artistas contemporâneos como característica fundamental para o redesenvolvimento social (coesão e inclusão social até à competição económica à escala global) o paradoxo parece ser claro na medida em que enquanto as artes ganham importância quantitativa e maior legitimidade, os campos artísticos parecem perder a sua especificidade e cada vez mais a sua autonomia, tornando-se instrumentos de objetivos políticos e económicos (Santos & Melo, 2006; Melo, 2007). A instrumentalização parece prender-se, então, com a crescente sobreposição de objetivos utilitários, isto é, de utilidade social reveladora de um certo pragmatismo, relativamente aos princípios dos campos artísticos, tornando-se as artes vazias de sentido e convertidas a um meio de atingir determinados objetivos, entre outros meios possíveis. É verdade que cada vez mais se equaciona a cultura, designadamente a produção e o consumo culturais como geradores de valor económico (especificamente na economia da cultura, cf. Hendon, 1987; Throsby, 2001 in Santos & Melo, 2006); as artes como potenciadoras de utilidade económico-social no que se refere à coesão, à inclusão e ao emprego (Matarasso, 2001; Cliche *et al.*, 2002; Dubois, 2004 in Santos & Melo, 2006); ou, finalmente associando-se a imaterialidade representacional do valor da arte como um reforço da competição simbólica e da produção de imagens que funcionam como identitárias das cidades (Fortuna & Silva, 2001).

Aliás, num contexto de fortíssima competição entre cidades, o investimento na imagem da cidade ganha contornos decisivos enquanto potencial de vantagem comparativa. As atividades culturais podem “*colocar no mapa*” territórios esquecidos ou marginais, conferindo-lhes um dinamismo capaz de os inserir no “*território-rede*” de subsistemas urbanos de interação. (Lopes, 2003). É neste sentido que se reforça a probabilidade cada vez maior de instrumentalização da cultura. Progressivamente, vai-se perdendo a noção de arte pela arte, tomando-se o caminho da arte pelo económico, da arte pelo social, da arte pelo político, isto é, da arte *for not only art's sake*².

A identificação destes momentos de edificação da uma política pública associada à dimensão cultural em Portugal torna-se importante pela especificidade do caso que aqui acompanhamos. O projeto *Texturas* é um projeto de arte comunitária criado e apresentado no âmbito do Festival Internacional de Artes de Rua de Santa Maria da Feira - *Imaginarius* na edição de 2009. Este projeto cruza diferentes expressões artísticas, mas incide especificamente sobre a representação teatral, numa homenagem deliberada ao universo da transformação industrial da cortiça, atividade predominante no concelho de Santa Maria da Feira. É, aliás, este o ponto de partida do ato criativo, entendido enquanto elemento unificador das comunidades locais, quer pela constância quotidiana na vida dos participantes do projeto, quer pelas representações associadas a um dos fatores de identidade, pertença e desenvolvimento mais marcantes do concelho.

De acordo com o seu diretor artístico “este projeto de carácter comunitário, artístico e cultural pretendeu fomentar a pesquisa de elementos da cultura local através do levantamento e cruzamento de histórias de vida, hábitos e tradições da cultura local” (Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2010), tendo contado com a participação de 20 “*não atores protagonistas*”³, com idades compreendidas entre os 13 e os 72 anos, oriundos de diversas freguesias da comunidade feirense e, de forma mais direta ou mais eventual, com alguma relação à indústria da cortiça.

O espetáculo, propriamente dito, foi apresentado numa fábrica de cortiça da freguesia de Mozelos, tendo sido utilizados diferentes espaços da mesma e tendo o público percorrido o percurso que cada ato da representação queria significar. Apesar da

²É profícuo o debate sobre o carácter utilitarista *versus* o carácter essencialista da arte. E a este respeito é relativamente frequentemente assistir à expressão “*art for art's sake*” na generalidade da literatura que discute esta temática.

³Expressão utilizada pelo diretor artístico do *Texturas* para identificar o conjunto de protagonistas do projeto teatral caracterizados por nunca terem mantido uma relação especificamente profissional com a arte.

incidência desta investigação residir no projeto teatral, *Texturas* é composto por mais dois focos artísticos e geográficos – o Vértice 1 ocorreu na Casa da Cultura de Lourosa, caracterizado por uma exposição fotográfica que “cruzou o registo do processo de construção deste projeto com fotografias recolhidas na comunidade centradas na cortiça. Esta exposição reuniu ainda os desenhos realizados por crianças das três freguesias a partir da frase «O que é para mim a cortiça?»” (*idem*: 11). O Vértice 2 ocorreu no Museu de Santa Maria de Lamas (designado popularmente como Museu da Cortiça) cujo espaço serviu de palco a uma instalação vídeo referente ao registo do projeto, a um filme sobre a indústria da transformação da cortiça na Catalunha, cedido pelo Museu da Fábrica do Inglês em Silves, e uma filmagem de 1972 da atividade de uma unidade fabril local”. (*Ibidem*)

Se se considerar ainda algumas das características que permitem enformar aquilo que se veio a manifestar na política cultural de Santa Maria da Feira encontram-se desde já alguns dos princípios orientadores da sua criação e execução, bem como um certo perpassar pelas gerações enunciadas anteriormente.

Em *Artes de Rua e Política Cultural Local: o caso de Santa Maria da Feira* (Melo, 2007) ficou já caracterizada a especificidade a que aludimos aqui: a constituição de um Pelouro da Cultura em 2001, cujas apostas prioritárias consistiram na criação e suporte de dois grandes eventos de rua que rapidamente adquiriram projeção internacional – a Viagem Medieval (cuja primeira apresentação ocorrera em 1997, inicialmente a cargo da Federação das Coletividades do Concelho de Santa Maria da Feira) e o Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, em 2001.

No período anterior ao desabrochar desta relação entre a cultura do evento performativo espetacular e a institucionalização da dimensão cultural pelo poder local, Santa Maria da Feira era bem conhecida por um certo tipo de atividades tradicionais assentes na gastronomia e no património edificado, designadamente o Castelo cuja origem data ainda do período prévio à nacionalidade portuguesa. Qualquer um destes eventos assume a particularidade de ocorrer no espaço público, em ruas, praças, jardins, tendo as artes de rua como atividade artística predominante. A geração de consequências associadas à comunidade foi imediata, na medida em que qualquer um dos eventos tem também como regularidade a participação ativa da população local, seja ao nível da preparação logística, que engloba ações de voluntariado por toda a cidade a montante, ao longo e a jusante dos dois eventos, seja ao nível da participação ativa nos espetáculos como atores não profissionais. Para além disso, cada um dos

eventos requer a participação do movimento associativo local que, em Santa Maria da Feira, assume uma presença muito forte.

Em termos de linguagem estética, ainda que em temporalizações opostas, os dois eventos radicam numa metáfora da utopia. A Viagem Medieval pretende retratar a sociedade medieval portuguesa, as suas práticas, instituições, modos de vida, através de uma participação ativa do visitante. Ocorre por todo o espaço do centro histórico da cidade de Santa Maria da Feira, sendo que a animação de rua é desenvolvida por artistas de rua, companhias de artes de rua, de teatro e circo e, de uma forma cada vez mais predominante, por munícipes que fazem parte do tecido associativo local. Desde 1997, tem-se assistido a um trabalho cooperante entre as associações locais e os especialistas neste tipo de animação encontrando-se neste momento já muitas associações com uma dimensão profissionalizada das artes de rua, com participação noutra tipo de eventos quer nacionais, quer internacionais.

O *Imaginarius*, por sua vez, confia aos visitantes de Santa Maria da Feira uma utopia oposta, permitindo-lhes viajar até ao futuro imaginado. Com efeito, o Festival Internacional de Teatro de Rua, com menor tempo de realização do que a Viagem Medieval (a primeira edição aconteceu em 2001) já absorve, no entanto, as atenções quer do público local, quer dos criadores e atores culturais nacionais e internacionais. Um pouco por toda a cidade, as ruas e as praças são animadas por centenas de artistas e pelo público surpreendido pelas mais diversas performances de teatro, música, novo circo, entre outras. De acesso gratuito e imediato, os espetáculos decorrem em locais da esfera pública, promovendo igualmente a descoberta de novos espaços. Por outro lado, perante uma forma de expressão com um potencial catalisador assinalável, demonstrável pela sua forte componente sensorial, é possível que públicos de níveis culturais heterogéneos, profissões, idades ou crenças adiram com espontaneidade às performances apresentadas. Um dos objetivos declarados da autarquia de Santa Maria da Feira com o *Imaginarius* consiste em contribuir para a dinamização do centro histórico da cidade, rico em património histórico e cultural e, ao mesmo tempo, dotar a cidade, a região norte e o país de um evento de qualidade ímpar na área das artes do espetáculo, atendendo também ao seu efeito multiplicador, ao atingir outras dimensões da dinâmica urbana, nomeadamente nas vertentes social e turística e económica (Melo, 2007: 12).

A Viagem Medieval e o Festival Internacional de Teatro de Rua – *Imaginarius* assumem-se como contribuintes diretos da democratização cultural na medida em que

aumentam a participação da comunidade feirense na esfera cultural do concelho e familiarizam-na com o campo das artes performativas contemporâneas. Nesse sentido, é plausível afirmar que estes dois eventos medeiam o reforço da identidade social e da coesão social, quer através do sentimento de pertença (embora imaginado) ao passado, quer da crença na modernização e potencialidade competitiva da cidade. Aludindo a Zukin (2008), a crença na autenticidade de ambos os eventos parece ser a chave para a geração de um efeito de comunidade como aquele que se observa em Santa Maria da Feira.

Parece consentâneo afirmar-se que a cidade a que aqui nos reportamos encetou, na última década, um processo de que cabe no conceito de redesenvolvimento das cidades a que se referem Fortuna & Santos (2001). Estes autores definem-no como o processo segundo o qual “pontuam iniciativas culturais diversas que alteram profundamente o significado e o lugar marginal que a cultura, tanto a sua produção como consumo, detinha há décadas atrás no panorama urbano português. Em redor da cultura e de algumas das suas expressões materiais nas cidades (equipamentos especializados, zonas comerciais, projetos de reconversão e de renovação de espaços marginais ou decadentes, entre outras situações) estamos a assistir à criação de novas centralidades urbanas, com renovadas funções (lúdicas, culturais e educativas), associadas a novas modalidades de comunicação e ao surgimento de novos agentes culturais especializados e novos campos de ação de que está a resultar uma profunda reconfiguração física e também estética e simbólica da cena urbana portuguesa, e, em particular, dos seus espaços públicos.” (2001:419)

Com efeito, enquanto cidades, regiões e países competem por um estatuto simbólico, através do qual já perceberam que podem arrecadar mais-valia económica (Landry, in Matarasso, 2001), a ação pública, central ou local, tende a combinar dois princípios. O primeiro é o princípio da espetacularidade dos eventos ou dos trabalhos. Este princípio é facilmente encontrado na produção de festivais e na sua capacidade para desenvolver os laços comunitários, projetar os lugares, atrair os turistas e gerar dinâmicas e investimentos. O segundo, o princípio da utilidade, refere-se à capacidade das artes para resolver problemas sociais ao nível da educação, da inclusão social, da empresarialidade e da formação profissional. Espetacularidade e utilidade dos eventos culturais misturam-se e cruzam-se (Santos & Melo, 2006) correndo-se o risco da redução da ação pública a estes dois princípios, o que concorre para a sua instrumentalidade.

Já o aventáramos relativamente à relação entre as artes de rua e a política cultural de Santa Maria da Feira e questionámo-nos aqui relativamente à capacidade que a cultura, nas suas mais diversificadas formas expressivas, tem para desencadear externalidades que se prendem com atos não artísticos ou não necessariamente estéticos, nomeadamente nessa dimensão de solidariedade comunitária.

Em Portugal, e pese embora o facto de se assistir ao trabalho com a comunidade de forma mais ou menos informal, nomeadamente através de práticas artísticas ativas realizadas de forma amadora⁴, assume-se uma importância institucional na segunda metade dos anos 90 através de vários acontecimentos diferentes: a Expo 98 em termos de grande evento cultural, a institucionalização da pobreza e da exclusão social nos programas políticos de âmbito local e de âmbito nacional, a criação do ministério da cultura e o financiamento às artes que vieram a dar origem a um conjunto alargado de intervenções sociais que convocam a participação da comunidade, em grande parte delas por via da cultura e arte, e a ligação entre o cultural e social ao nível local.

1.2. Momentos de institucionalização da intervenção cultural na comunidade

1.2.1 Os grandes eventos culturais: da Expo 98 a Guimarães 2012

Privilegiando a dimensão comunitária e participativa, os grandes eventos conseguem gerar efeitos múltiplos, de cariz variado, em diversas dimensões e a diversos níveis. A Expo 98 marca cronologicamente o período dos grandes eventos realizados em Portugal, evento esse de magnitude considerável e designado por Rui Telmo Gomes como mais do que um evento, um fenómeno social atendendo à concentração de pessoas que participaram nela (1999: 83) e com algumas características particulares, capaz de

⁴Veja-se a este respeito todo o trabalho realizado pelo movimento associativo português de pendor mais cultural ou até recreativo que um pouco por todo o país acabou por ter uma função relevante de integração, coesão e capacitação das pessoas que dele fizeram parte, pela participação ativa, muitas vezes quase militante. Alguns trabalhos de índole sociológica foram analisando as manifestações de implicação das associações portuguesas no trabalho de desenvolvimento de competências culturais e artísticas e de uma forma mais geral da construção de uma cidadania plena, nomeadamente Carvalho, 2004 sobre a ACERT-Trigo Limpo, Lourenço, 2008 sobre a residência artística d'O Bando em Querença, Santos, 2012 sobre as Comédias do Minho, apenas para enunciar alguns. A nível internacional, mas com pronúncia portuguesa, Carvalho, 2010 sobre três projetos culturais com interpelação na comunidade de Boston, EUA.

fazer diluir as tradicionais divisões de públicos que consomem cultura. Pese embora o facto de não ter criado uma programação especificamente dedicada à comunidade, no sentido em que é usualmente incorporada nos eventos culturais, e atendendo a que a comunidade na Expo 98 transcendia de forma exponencial a dimensão do local, este megaevento que ocorreu em finais do século XX assumiu como um dos eixos estruturadores da sua programação cultural a animação de rua, com a apresentação de vários espetáculos que convocavam o teatro, o circo, a dança, entre outras artes performativas e que tinham como regularidade estruturante acontecerem no espaço público do Parque das Nações. Especificamente, a “*Peregrinação*” e os “*Olharapos*” relançaram a importância da rua, enquanto lugar de arte acessível, nos domínios económico e simbólico, a grandes massas. A “*Peregrinação*” consistia numa parada (desfile) de inúmeras máquinas e “engenhocas” de escala e dimensão assinaláveis, que percorriam todos os dias à mesma hora, algumas centenas de metros do recinto Expo. Ainda na Expo, a aposta num espetáculo de luz e som como era o Aquamatrix veio reequacionar o valor da arte apresentada em espaço público, nomeadamente no significado que esta tinha para públicos que não estariam propriamente habituados a presenciar um discurso artístico pleno de interpretações e simbolismos, e que apelavam com grande força ao aspeto sensorial e celebrativo da cultura. João Brites, diretor d’O Bando e responsável pela programação de artes de rua da Expo 98 dá disso conta:

“Aquilo que eu sinto, até a partir do que fizemos recentemente no espetáculo Madrugada (no 25º aniversário do 25 de Abril) e de contactos com algumas pessoas que participaram nos Olharapos e na Peregrinação, é que existem muitos mais espetáculos de rua. Provavelmente não só em resultado da Expo mas também das escolas profissionais. Existe uma outra mentalidade da parte da gente mais nova. Lembro-me que certos exercícios que eu fazia na rua eram vistos por alguns alunos (da Escola Superior de Teatro de Cinema) como coisas estranhas. Resistiam. Diziam que era muito difícil, que os carros podiam atropelar, que podia chover... hoje não sinto essa resistência. A Expo, em todo o caso, suscitou um maior interesse pela intervenção na rua, talvez para melhor interpelar as pessoas e a sociedade” (João Brites in Gomes, 1999: 6)

Este sentido de interpelação, que se assumia ser duplo, na medida em que correspondia a uma dimensão objetiva ao apelar à participação ativa do público nos espetáculos, mas também a uma dimensão subjetiva, de pendor simbólico ao mostrar novas linguagens, novas formas de comunicação que poderiam ter interpretações

multivariadas de acordo com o seu recetor acaba por ser um dos objetivos também da Porto 2001 – outros dos grandes eventos que contribuem para a estruturação de um subcampo dentro do campo artístico. Esse subcampo que se vem institucionalizando adquiriu na Capital Europeia da Cultura de 2001 a designação de “*Envolvimento da População*”. No seu programa cultural, a vereadora da Cultura da Câmara Municipal do Porto nomeava-o de terceiro pilar onde designava de novos operários da cultura, aqueles cidadãos que na cidade poderiam sempre assumir a identidade de atores⁵, sendo esta uma das linhas de orientação conceptual da Porto 2001. Radicando na metáfora das pontes era assumido o terceiro objetivo da seguinte forma. “Propusemos uma terceira ponte sobre a questão do eu e do outro que se assume, em 2001, no novo milénio, como a discussão central na produção de conteúdos e políticas culturais” (O Programa Cultural 2000, 2001:1) Aliás, neste evento são princípios de ação⁶ declarados (i) a capacidade de mobilização de públicos, no sentido de estender a cultura a todos os estratos, classes fazendo com que os públicos estabeleçam um relação mútua entre si e entre os criadores; e (ii) a articulação com outros campos sociais, nomeadamente com a educação ou o sistema educativo, funcionando como projetos de inclusão social quando se pretende a diversificação das indústrias da cultura, o turismo cultural e o uso criativo das novas tecnologias da informação e de comunicação. O trabalho com a comunidade (Envolvimento da População) era de facto uma das sete⁷ grandes áreas a partir das quais se constituía o Departamento de Programação Cultural que, ao longo do ano de 2001, e em articulação com as outras áreas, acabou por transformar-se num dos seus sectores mais ativos e de maior visibilidade na cidade do Porto. A Porto 2001 acabou por ser um elemento propiciador do alargamento de públicos, socialmente mais heterogéneos, tendo promovido a participação ativa de alguns segmentos populacionais usualmente alheados das práticas culturais ativas, seja na lógica da receção, seja na lógica da própria produção.

⁵“O arco para esse objeto ainda indefinido vai sendo construído com velhos materiais reciclados e com novas tecnologias, com o saber acumulado no tempo e a emergência inovadora de novos “operários” da cultura.(...) antes e sempre a cidade. Referência e palco, a cidade com o seu rio e as suas pontes, o centro histórico e as periferias (...) a cidade das pedras e das pessoas, ponto de encontro e de conflitos, a cidade-palco onde todos os cidadãos podem ser actores (...)” (Manuela Melo, O programa cultural 2000, Porto 2001: 3)

⁶Princípios estruturadores da programação cultural 1.2.4 e 1.2.5, in Relatório e Contas do exercício de 1999 (21), 2000 (25) e 2001 (22).

⁷ O Departamento de Programação Cultural da Porto 2001 dividia-se da seguinte forma (i) Articulação Institucional; (ii) Artes do Palco e Animação da Cidade; (iii) Artes Plásticas, Arquitetura e Urbanismo; (iv) Audiovisual e Multimédia; (v) Envolvimento da População; (vi) Música; (vii) Pensamento, Ciência, Literatura e Projetos Transversais.

A este respeito, um dos espetáculos icónicos na Porto 2001 foi a Ópera Wozzeck, criada numa parceria entre o Departamento Educativo da Casa da Música e a Birmingham Opera Company. A companhia realizou e apresentou um dos seus trabalhos na cidade, com populações de dois bairros sociais especialmente integrados no conceito de exclusão social (pobreza, desemprego, prostituição, tráfico e consumo de drogas, e outras formas de criminalidade). O trabalho de seleção, enquadramento e acompanhamento do grupo, assegurado pelo Departamento Educativo da Casa da Música no terreno, antecedeu a presença da companhia no Porto e prolongou-se no tempo, depois de consumadas as récitas da ópera, tendo desembocado na produção de raiz de uma segunda ópera, sem a companhia de Birmingham. Esta segunda produção ampliou substantivamente o ensaio de envolvimento da população, desde a conceção do argumento para o libreto até à coreografia, ao movimento, à encenação, à distribuição e ao desenho de personagens, à conceção e construção de instrumentos de percussão e, finalmente, à participação como cantores e atores. Sem uma equipa pré-construída, como a que caracteriza uma companhia de ópera, por mais pequena e flexível que se apresente, o projeto envolveu uma multiplicidade de perfis técnicos, artísticos, políticos e “leigos”. (Santos 2003:84-5).

Dando continuidade à construção cronológica deste processo de institucionalização do trabalho cultural com as comunidades cruzamo-nos, três anos volvidos, com o Euro 2004 que permanece como outro grande evento de charneira em Portugal. A programação cultural do Euro 2004 envolvia mais uma vez uma dimensão de intervenção comunitária por via da “*Festa das Cidades*”. A animação cultural do Euro 2004 envolveu uma série de projetos artísticos, em cada uma das cidades do Euro, tais como espetáculos de rua, exposições, concertos, entre outros, e teve como objetivos principais (i) Promover a cultura e as instituições portuguesas e o acesso ao património cultural português; (ii) Divulgar novas criações e produções artísticas nacionais e internacionais; (iii) Promover uma imagem positiva de Portugal e do turismo português; (iv) Captar novos públicos para a cultura. Porém, para além destes objetivos nacionais destacam-se ainda a definição de objetivos locais tendo em vista a valorização do património cultural de cada cidade anfitriã, bem com o envolvimento das populações locais. (Sociedade *Euro2004*. Relatório de Auditoria do Euro 2004, 2005: 130)

O cumprimento destes objetivos de pendor mais local, entenda-se municipal, foi levado a cabo através de um peso considerável dos espetáculos de artes e teatro de rua em cada uma das 9 cidades envolvidas. Todavia, e apesar de envolver um número

considerável de voluntários consideramos ser questionável o seu contributo quer para o incremento das competências culturais dos seus participantes (entenda-se os não atores que acabam por protagonizar alguns dos projetos artísticos), quer para a potencial transformação que se pensa estar associada a estes momentos de grande celebração traduzida em termos objetivos e em termos simbólicos. Esta dúvida radica no facto de grande parte dessa animação ter sido justamente o que o próprio termo define – animação – que, por si só, é incompetente quanto ao deixar rasto no sentido da transformação da experiência, na experimentação, no fundo, no desenvolvimento de práticas culturais ativas por parte de públicos usualmente não acostumados a estas mesmas práticas.

Não é de escamotear todavia que o facto de, através de um evento de projeção nacional e internacional celebrado ao longo de nove municípios no país, se assumir a animação cultural das cidades como um dos seus pilares estruturadores (e as artes de rua como atividade cultural por excelência). Com os seus conhecidos atributos de acessibilidade gratuita e imediata, os espetáculos decorrem em locais públicos, promovendo a descoberta de novos espaços frequentemente não convencionais para a produção de um ato artístico e, sobretudo, constituem uma forma de expressão com um potencial catalisador assinalável, demonstrável pela sua forte componente sensorial, é possível arrogar que públicos de níveis culturais heterogéneos, profissões, idades ou crenças adiram com enorme facilidade às performances apresentadas, contribuindo dessa forma para o objetivo de formação de novos grupos de públicos. (Melo, 2007)

O primado do alargamento e participação ativa de novos públicos em atos culturais e artísticos acaba por ser um denominador comum existente entre as artes de rua e a intervenção comunitária por via da cultura, o que permite que não raras vezes uma se faça utilizar pela outra.

A Capital Europeia da Cultura - Guimarães 2012 configura o último grande evento ao qual se deve atender para compreender esta linha de institucionalização da intervenção comunitária por via da arte e da cultura. Evento recentíssimo em Portugal teve a sua programação construída sobre quatro pilares fundamentais: cidade, comunidade, pensamento e arte. É de todos os eventos aqui analisados talvez o mais expressivo no que à intervenção comunitária pela via da cultura diz respeito. “Um dos objetivos estratégicos de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura consiste na plena participação das pessoas e na qualificação do envolvimento comunitário, potenciando assim mais vivas formas de criação de novas memórias. O programa integrado nesta

área pretende refletir sobre os sentidos de pertença e de diferença, compreender a sua expressão, se é ou não consciente, assumida, gratificante, e se tem ao seu dispor a latitude, a profundidade e a legitimação a que qualquer comunidade tem direito”⁸. Susana Ralha, responsável pela programação para a área da comunidade desta Capital Europeia da Cultura, esclarece o seu posicionamento pessoal face à necessidade de se constituir um plano de intervenção cultural junto de populações tradicionalmente despojadas desse tipo de capital. “Entre as múltiplas formas que encontrei de imaginar a Capital Europeia da Cultura em Guimarães e bem perto dos que a enunciavam, sobressaíram os que não mostravam qualquer expectativa de que uma iniciativa com maiúsculas se viesse a lembrar deles. Este dado conduziu uma parte significativa da programação para a ação junto dos que guardam de si a imagem “dos sem cultura”. A confusão entre literacia e cultura, entre expressão de culturas formalizadas e culturas não formalizadas tornou-se um campo de ação importante e gratificante. Aumentaram propostas destinadas a habitantes das zonas do concelho ausentes da cidade, de realidade rural, operária, suburbana e de grande genuinidade, com práticas, relações na comunidade, saberes e histórias de vida que são ingredientes de culturas não contaminadas. A força, o afeto e a entrega das pessoas com quem tenho trabalhado tem sido sinal de que aqui, como em qualquer outro lugar, a capacidade de crescer e de ser é diretamente proporcional ao respeito com que somos todos tratados.” (Guimarães 2012:51)

Ao longo destes 15 anos de atenção sociológica o próprio *Imaginarius* foi desenvolvendo e aprofundando o trabalho que entrecruza as dimensões sociais e culturais, nomeadamente no que se refere à sua vertente de intervenção comunitária. De acordo com Melo (2007), especificamente no que diz respeito à dimensão social, esta preocupação surgiu pela primeira vez em 2003 com a participação da Fundatia Parada de Bucareste, Organização Não Governamental, constituída em 1995, em Bucareste, a partir da experiência de um jovem clown argelino, Miloud Oukili, que tinha posto o seu nariz vermelho à disposição de orfanatos e hospitais. O objetivo da Fundação consiste na inserção escolar e no ambiente familiar dos meninos de rua da capital romena, através do instrumento educativo que é a arte. Aquando da apresentação do espetáculo em Santa Maria da Feira, foi lançada uma campanha humanitária designada “*Um nariz vermelho contra a indiferença*” que contou com a participação de jovens que estavam

⁸www.guimaraes2012.pt [consultado em 26 de Dezembro de 2013]

ao abrigo de instituições de acolhimento feirenses. Terá sido este o elemento desencadeador de uma crescente aposta política da Câmara Municipal na vertente social do espetáculo, na medida em que, especialmente na edição de 2006, o Festival foi fortemente marcado pela preocupação com populações marginalizadas do concelho. A própria participação de companhias que assumem a intervenção e a integração social de “populações à margem” é também disso um exemplo (Pippo Delbono, “Urlo”, *Imaginarius* 2006).

Por outro lado, pela primeira vez, o *Imaginarius* incluiu na sua edição de 2006, a participação da Divisão de Ação Social da autarquia com um conjunto de projetos de intervenção social. Esta relação entre o Pelouro da Cultura e Educação, da Divisão de Ação Social e da Associação 7Sois7Luas continuou a manter-se ao longo dos últimos anos. No trabalho de investigação que então realizamos e sobre o qual nos debruçamos neste momento constatámos, junto de alguns interlocutores privilegiados que na altura entrevistamos, uma preocupação com a participação cada vez maior da comunidade local - mais do que participação, um “*envolvimento sério*” parafraseando o Vereador da Cultura em exercício à data da investigação. Esta preocupação configura parte dos objetivos do Festival, na sua memória descritiva, relativamente à dimensão comunidade, que agora transcrevemos: “(i) Envolver a comunidade local, quer do lado da oferta (apresentação de um projeto de uma companhia amadora local) quer do lado da procura (participação em espetáculos e workshops); (ii) Desenvolver ações de formação através da realização de workshops, dirigidos a grupos profissionais e amadores de teatro e a grupos informais de jovens do concelho, da região e do país; (iii) Democratizar o acesso aos bens culturais, pela criação e desenvolvimento de novos públicos, quer pela forma de expressão de um potencial catalisador assinalável, demonstrável pela forte componente sensorial, que permite a adesão de públicos de níveis culturais heterogéneos e de diferentes profissões, idades e crenças, quer pelo seu carácter transversal e universal, de acesso gratuito e imediato, em virtude da utilização de espaços públicos” (Melo, 2007:164).

1.2.2 Entre a exclusão e a inclusão: políticas públicas de (integr)ação social

A integração social e os problemas relativos aos laços sociais desde sempre constituíram questões centrais para a sociologia. Tanto na Europa como nos EUA, os

trabalhos dos primeiros sociólogos, como Spencer, Durkheim, Merton ou Park, refletiam as preocupações das sociedades industriais, procurando compreender e facilitar a passagem de uma sociedade tradicional para uma sociedade industrial, com uma complexidade crescente; perguntava-se, na altura, como esta sociedade moderna poderia integrar e articular entre si os grupos heterogéneos de camponeses proletarizados e de migrantes, a fim de constituir um todo coerente e funcional.

Hoje, as sociedades pós-industriais confrontam-se com fenómenos de dualização e de exclusão social que colocam a questão da marginalização de grupos sociais⁹ desempregados pelo aparelho de produção e cujos laços sociais se enfraqueceram, de tal modo, que é legítimo perguntar se podem ainda ser considerados como cidadãos com um lugar na sociedade.

Os fundadores da sociologia abordaram o problema da integração em termos de coesão social. Fizeram compreender porquê e como os indivíduos podiam viver em conjunto, organizarem-se em sociedades humanas, quais eram os laços ou as forças que preveniam a anomia e a desordem, ligando os homens entre si e cada um deles com a sociedade no seu conjunto. Se a sua terminologia já não nos é mais familiar, os factos sociais que os termos recobrem e a análise das relações sociais que acerca deles foi feita permanecem pertinentes ainda hoje. Estas bases podem ser úteis para definir o quadro no qual situar as formas contemporâneas de exclusão e de integração.

De acordo com Gaulejac e Leonétti (1994), integração e exclusão são então dois polos opostos do processo através do qual os indivíduos se inserem na sociedade na qual vivem. Três dimensões principais podem ser consideradas: (i) uma dimensão económica que permite a inserção e a participação social através das atividades de produção e de consumo. É a questão do trabalho e dos recursos; (ii) uma dimensão social que implica, por um lado, a integração no seio de grupos primários e, por outro lado, a integração na sociedade global através de laços institucionais; (iii) uma dimensão simbólica definida não só por normas e valores comuns, mas também por representações coletivas, definindo lugares sociais específicos.

⁹ Os fenómenos de exclusão atingem várias categorias sociais: populações que se encontravam integradas anteriormente - é o caso dos trabalhadores que perdem o seu emprego, dos idosos reformados considerados como «inúteis», das mulheres isoladas, viúvas ou divorciadas sem qualificação, dos doentes, etc., todos aqueles que tinham um lugar social e o perderam -; populações cuja entrada no mundo do trabalho e na sociedade parece bloqueada. É o caso dos jovens à procura de um primeiro emprego estável ou de certas categorias de população relegadas para as periferias das grandes cidades que padecem da dificuldade de se inserirem na sociedade e de encontrarem um lugar e um sentido para a sua existência.

Os processos de exclusão social em Portugal, tal como nas sociedades ocidentais contemporâneas, são perpassados por dinâmicas multidimensionais que ultrapassam claramente a questão da pobreza económica. Pese embora este facto, uma das características enunciadas pelos vários trabalhos realizados em Portugal, e sobre Portugal acerca da sua condição de vulnerabilidade, inscreve na pobreza, ainda antes da exclusão social, uma propriedade estrutural: os acentuados processos de privação económica de pendor estrutural. O estudo de João Ferreira de Almeida em inícios dos anos 90, e o estudo que veio atualizá-lo já em meados de 2000 (Almeida et al., 1992; Capucha, 2005), são perentórios ao comprovar as debilidades estruturais portuguesas a esse nível.

Em Portugal, apesar da progressiva melhoria das condições de vida da população mantém-se uma assimetria profunda no que se refere à distribuição dos rendimentos pelos indivíduos, o que faz com que os indicadores de pobreza permaneçam quase inalterados. Para isso contribuem as características do desenvolvimento económico e do tecido produtivo portugueses. O atraso das atividades do sector primário muito devedor da falta de modernização, da tradicionalidade, e a fraca produtividade associada, a tardia industrialização ligada a sectores intensivos em mão de obra (geralmente pouco qualificada) e, sobretudo, assente em pequenas e médias empresas (muitas não têm sobrevivido num contexto de concorrência crescente e competitividade global), e um sector terciário pouco estruturado e antiquado em alguns ramos de atividade geram uma produtividade baixa, um nível concorrencial também deficitário acompanhado por um nível salarial baixo, o que determina uma certa vulnerabilidade daqueles que estão inseridos no mercado de trabalho. Por outro lado, as políticas de proteção e segurança social são ainda muito incipientes. O atraso no desenvolvimento do Estado Providência bem como as limitações inerentes às várias medidas de apoio social explicam a persistência de situações de pobreza em determinadas categorias sociais. O Estado Providência em Portugal sempre se manifestou incapaz de satisfazer as necessidades das populações em termos de assistência social. As taxas de cobertura e o alcance das políticas sociais (sobre as quais desenvolveremos mais à frente), os níveis de prestação, a qualidade e a eficácia dos serviços ainda não conseguiram de um modo geral ultrapassar as limitações, havendo um claro desfasamento entre as aspirações das populações e as reais capacidades do Estado para a prossecução dos seus objetivos de bem estar-social.

As alterações na estrutura familiar e a crescente dependência de equipamentos sociais vem reforçando ao longo dos anos uma certa desfragmentação social. Do ponto de vista demográfico tem-se assistido a mudanças consideráveis, nomeadamente no plano das famílias, no que concerne à dimensão e ao tipo de núcleo familiar. O envelhecimento demográfico tem sido um fenómeno cada vez mais marcante da sociedade portuguesa que complementado com o facto de grande parte das famílias unipessoais portuguesas serem compostas por pessoas com mais de 65 anos lança os indivíduos num plano de isolamento social. As transformações familiares também potenciam o enfraquecimento dos laços sociais entre gerações, tornando os idosos mais frágeis e com necessidade de recorrer ao apoio dos equipamentos sociais. Este fator socioeconómico também pode ser explicativo da incidência de pobreza infantil em Portugal, uma vez que quer o crescimento das famílias monoparentais em Portugal, quer o crescimento das famílias numerosas, especialmente associadas a franjas da população que já são vulneráveis, tendem a expor as crianças a um maior risco de pobreza.

Mais recentemente, o fenómeno da globalização também ele multidimensional veio engendrar uma nova pedra de toque nos formatos de olhar a pobreza, aliás, no próprio formato da pobreza, concretamente nas sociedades desenvolvidas. Uma das suas característica curiais reside na fragmentação dos laços primários apelidada por Robert Castel por desfiliação social (Castel, 1999) que acaba por concretizar-se na fragilização dos laços familiares e sociais e na não participação na vida comunitária, o que implica o não reconhecimento de um lugar na sociedade.

O reconhecimento dessa condição de debilidade a que Portugal esteve sujeito quase ao longo de todo o século XX e, mais recentemente, agravada pela crise financeira, deu origem a um conjunto de iniciativas, inicialmente pouco organizadas ou formalizadas, de luta contra os fenómenos de privação económica, social e cultural. Na verdade, depois da Revolução de Abril de 1974, marco histórico para um conjunto de transformações profundas da sociedade portuguesa, também a exposição do país ao exterior veio contribuir para que a questão da pobreza se tornasse um fenómeno mais pesado, mas sobretudo mais visível. Para isso contribuíram questões de âmbito mais macro provocadas pela crise económica de finais dos anos 60 e os choques petrolíferos das décadas seguintes, bem como a aceleração do processo de globalização mundial. A entrada no país de um contingente oriundo do continente africano na sequência do processo de descolonização promoveu também o aumento das necessidades de

assistência e proteção social num Estado que ainda não conseguia providenciar o bem-estar aos cidadãos.

Por outro lado, a emancipação proporcionada pelo processo de democratização veio também criar uma maior sensibilização para os problemas de pendor social que se acutilavam, nomeadamente o aumento do desemprego, da pobreza e exclusão social, o aumento das desigualdades e das injustiças sociais, sensibilização essa que, com a entrada de Portugal na CEE em 1986, foi reforçada por um ideal de cidadania e de coesão social.

É neste contexto que surgem os primeiros projetos de luta contra a pobreza (PELCP), cujo início se pautou por uma avaliação casuística no âmbito do II Programa Europeu de Luta contra a Pobreza (1985-1989). A participação portuguesa nesta iniciativa europeia correspondeu a um formato de investigação, diagnóstico e exploração sobre o fenómeno em Portugal. É ainda nesta altura que se começa a utilizar internacionalmente o termo exclusão social, como um fenómeno no qual a pobreza se encontra imersa. Muito mais lato que a condição de privação económica, o conceito de exclusão social é definido na lógica da intersecção em espiral de domínios institucionais que, de acordo com Bruto da Costa (1998), cobrem as dimensões cultural, territorial, social e simbólica, para além da própria dimensão económica. É um termo caro à União Europeia, tendo a sua criação radicado na tentativa de compreensão de condições de fragilidade contínua, de cruzamento de insatisfação de necessidades que se afiguravam básicas num conjunto de sociedades e economias em prosperidade.

É, então, no Pobreza III¹⁰ que se atua pela primeira vez de forma consistente no território nacional sobre a pobreza e exclusão social com a subvenção de fundos comunitários correspondentes a um conjunto de objetivos ambiciosos, cuja execução assentou em três pilares: (i) multidimensionalidade, (ii) partenariado e (iii) participação. Sumariamente definidos, a multidimensionalidade corresponde a considerar-se que a pobreza e exclusão social são fenómenos multidimensionais e interdependentes; o partenariado corresponde à convergência de um conjunto de agentes sociais das áreas sociocultural, económica e política para o trabalho de luta contra a pobreza; e a participação corresponde ao envolvimento das populações abrangidas no processo de intervenção social. (OIT, 2003)

¹⁰Programa Europeu de Luta contra a Pobreza (1989-1994).

Ora, é neste Programa Europeu de Luta contra a Pobreza que se introduz pela primeira vez a participação¹¹ e envolvimento das populações no seu próprio projeto de emancipação social. Para que tal fosse possível entendeu-se ser fundamental considerar as situações de pobreza numa perspetiva local, assumindo esta dimensão de pendor mais micro como fundamental para a compreensão mais profunda sobre a vivência quotidiana dos indivíduos. É aliás esta intervenção que permite, no interregno dos programas comunitários de apoio ocorridos entre 1994 e 2000, a criação e implementação do Programa Nacional de Luta Contra a Pobreza (PNLCP), cuja metodologia de trabalho segue a influência trazida pelo seu congénere europeu. Reforça-se neste programa a importância do desenvolvimento social e local, numa lógica de parceria e de participação do indivíduo excluído na construção do seu próprio projeto de vida, bem como no projeto de crescimento e desenvolvimento da sua própria comunidade. Já no ano 2001 é aprovado o Programa Nacional de Ação para a Inclusão (PNAI 2001-2003) que assume como objetivos fundamentais “promover a participação no emprego e o acesso de todos aos recursos, aos direitos, aos bens e aos serviços; prevenir os riscos de exclusão; atuar em favor dos mais vulneráveis; mobilizar a participação ativa das pessoas envolvidas.” (OIT, 2003: 77), e funciona, de acordo com a Cimeira de Lisboa (2000), como um instrumento de coesão social ao serviço de cada Estado membro da União Europeia.

Uma das especificidades do Programa Nacional de Ação para a Inclusão reside no facto de alargar consideravelmente o número e âmbito de instituições promotoras de projetos de intervenção social local, nomeadamente as autarquias, e é neste contexto que começam a aparecer projetos de intervenção comunitária que privilegiam numa das suas linhas de ação a dimensão artística. Aliás, esta mudança é consentânea com o entendimento da multidimensionalidade da pobreza e exclusão social, bem como com a perspetiva de que os projetos devem ser planeados e executados atendendo às especificidades de cada território. A satisfação de necessidades sociais, não necessariamente básicas, numa perspetiva Maslowiana, também ocupa lugar na enunciação dos programas de ação e, desta forma, a cultura, nomeadamente a expressão

¹¹“Defendia-se a «implicação ativa das pessoas e grupos a quem as ações dizem respeito», e o «protagonismo ativo dos mais desfavorecidos nas ações orientadas para a sua integração económica e social», única forma de promover um «empowerment» dos grupos desfavorecidos e de inverter os tradicionais processos de assistência que conduzem os indivíduos ao estigma da dependência. Este princípio da participação, pressupondo o envolvimento da própria população abrangida, surgia, desse modo, como instrumento decisivo para a saída da pobreza, na medida em que constitui condição de aproveitamento de energias que não podem ser dispensadas na promoção do desenvolvimento.” (OIT, 2003: 49)

cultural ativa, assume a sua importância no projeto de inclusão social dos indivíduos desmunidos de recursos capitais.

A inclusão social¹² de todos os cidadãos torna-se, então, um objetivo declarado institucionalmente, nomeadamente em termos de Estado central que promove, através da Segurança Social, um conjunto de programas de ação e intervenção a este nível que, estabelecendo uma ligação privilegiada com a área da educação, por um lado, e com a área da habitação, por outro, potenciam uma intervenção de nível sociocultural. Sob a alçada de programas de Apoio ao Desenvolvimento Social é possível encontrar um conjunto de ações às quais municípios e associações se podem candidatar desde que tenham como objetivo o desenvolvimento de projetos de integração social de pessoas marginalizadas ou em risco de marginalização social, vivendo em territórios degradados sob a égide da pobreza persistente. Dos vários programas existentes destacamos o PROGRIDE¹³ e os Contratos Locais de Ação Social¹⁴, com um índice de abrangência mais amplo, seja em termos de população alvo, seja em termos de temática e onde usualmente projetos que envolvem uma intervenção mais orientada para a dimensão cultural (onde projetos artísticos tenham lugar) são inseridos.

É aliás no âmbito destes programas de desenvolvimento social que é dada continuidade ao projeto Direitos & Desafios no município de Santa Maria da Feira e que virá a dar origem ao projeto artístico de intervenção comunitária cujo estudo aprofundamos nesta investigação. Este projeto, cuja origem se encontra em 1997, no Programa Nacional de Luta contra a Pobreza visou prioritariamente combater um conjunto de problemas sociais detetados no concelho nomeadamente o desemprego ou situação profissional precária, o alcoolismo e a toxicodependência, a monoparentalidade

¹²No percurso aqui construído fomos dando conta dos mecanismos geradores de pobreza e exclusão social e das políticas sociais, de âmbito nacional e europeu, que promovem o combate a esses fenómenos. Mas aquilo que qualquer uma destas políticas visa consiste, em última instância, na integração social dos indivíduos, condição de estabilidade e funcionamento normal de uma sociedade. A inserção social remeterá, assim, para o «duplo movimento que leva, por um lado, as pessoas, famílias e grupos em situação de exclusão social e de pobreza a iniciar processos que lhes permitam o acesso aos direitos de cidadania e de participação social e, por outro lado, as instituições a oferecerem a essas pessoas, famílias e grupos reais oportunidades de iniciar esses processos, disponibilizando-lhes os meios, dando-lhes apoio» (CIES/ CESO I&D, 1998: 9; Capucha, 1998). Esses processos são acionados em múltiplos momentos da vida humana — interação social e familiar, acesso a instituições, escolarização, qualificação, acesso ao emprego, à participação cívica, etc. (Rodrigues *et al.* 1999: 79)

¹³O Programa para a Inclusão e Desenvolvimento promove o desenvolvimento de projetos dirigidos a territórios onde a pobreza e exclusão social justifica intervir prioritariamente. In <http://www4.seg-social.pt/programas-de-apoio-ao-desenvolvimento-social>. [consultado em 23/12/2013]

¹⁴Os Contratos Locais de Desenvolvimento Social têm por finalidade promover a inclusão social dos cidadãos, de forma multisectorial e integrada, através de ações a executar em parceria, para combater a pobreza persistente e a exclusão social em territórios deprimidos. In <http://www4.seg-social.pt/programas-de-apoio-ao-desenvolvimento-social>. [consultado em 23/12/2013]

e situações de habitação degradada, e teve como área de intervenção 5 freguesias. Com o desenvolvimento dos programas de luta contra a pobreza e exclusão, esta intervenção foi adquirindo novos moldes e estendeu-se a mais freguesias do concelho culminando na assinatura de um Contrato Local de Desenvolvimento Social organizado em função de quatro eixos de intervenção¹⁵.

O objetivo geral do Projeto Direitos & Desafios passa pela promoção da inclusão social dos cidadãos de forma participada e integrada, através de uma intervenção estruturada no território, com vista ao desenvolvimento social local, combatendo a pobreza persistente e a exclusão, recorrendo a ações executadas em parceria com atores locais. E é no âmbito do Eixo 3, que visa a capacitação da comunidade e das instituições, que se inscreve o conjunto de iniciativas de âmbito artístico que vêm tendo lugar no município. É aliás designado de Comunidade (com)Vida e consiste na criação de 2 grupos comunitários (jovens e adultos) com o objetivo de potenciar a participação cívica, o espírito crítico e reflexivo na identificação e resolução de problemáticas comunitárias relevantes, através da técnica do teatro legislativo. Pretende-se promover a aproximação entre os participantes de um grupo comunitário, associações e instituições locais e as estruturas de decisão política local, no sentido de apresentar e discutir propostas de resolução dos problemas comunitários identificados pelos grupos de teatro legislativo ao nível dos centros de tomada de decisão (Projeto Direitos & Desafios, 2013).

Ao fazer-se uma leitura rápida do percurso das políticas públicas de ação social entendemo-las no quadro da identificação quer de territórios, quer de públicos excluídos, desintegrados socialmente e, por essa via, públicos marginalizados cujas propriedades estruturais acabam por ser relativamente homogéneas. Para além de partilharem uma condição de privação económica e que acaba por refletir-se num conjunto de outras privações de âmbito cultural, social e simbólico, são também públicos marcados por uma certa desqualificação escolar, mal preparados em termos de capacidade de criação de competências pessoais e, por essa via, mal preparados para a

¹⁵Eixo 1 – Emprego, Formação e Qualificação, Eixo 2 – Intervenção Familiar e Parental, Eixo 3 – Capacitação da Comunidade e das Instituições e Eixo 4 – Informação e Acessibilidades. O Eixo 1 inclui os serviços desenvolvidos pela ALPE – Agência Local em Prol do Emprego. O Eixo 2 engloba o trabalho desenvolvido pelo Espaço Trevo e pelo Espaço Famílias. O Eixo 3 tem como principais serviços a Comunidade (Com) Vida – Teatro Legislativo, o Espaço SCA – Sem Custos Adicionais, a Modernização da Organização e Gestão do Terceiro Sector, as Hortas Urbanas e o Laboratório de Empreendedorismo Social – Social Skills Lab. Por último, o Eixo 4 engloba o Espaço Intergeracional de Acesso à Informação e a Rede de Divulgação e Informação. In <http://www.direitosedesafios.com/intro/index.htm>. [consultado em 20 de setembro de 2013]

participação cívica. De facto, na base da criação destas iniciativas encontra-se a definição do conceito de cidadania que apela ao respeito dos direitos mais básicos associados ao ser humano. É nesse sentido que as políticas públicas de ação social potenciam um contributo para a institucionalização da utilização da cultura e arte para fins de integração dos indivíduos atendendo ao facto de que acaba por ser a cultura o elemento unificador e propiciador da participação ativa das comunidades.

Aliás, assumindo-se na sua definição mais lata, acaba por ser de tal maneira geral que tem lugar apenas também nos projetos de pendor transversal. Como o “todo complexo de aspetos espirituais, materiais, intelectuais e emocionais distintivos que caracterizam a sociedade ou um grupo social, ela inclui a expressão criativa (oralidade, linguagem, literatura, artes performativas, artes eruditas e ofícios), práticas comunitárias (métodos tradicionais de cura, gestão tradicional dos recursos naturais, celebrações e padrões de interação social que contribuem para o bem estar e para a identidade individual ou grupal), e materiais ou formas construídas tais como locais, edifícios, centros históricos das cidades, paisagens, arte e objetos” (UNESCO, 1995).

Neste sentido, cultura, participação e inclusão social acabam por constituir o tríptico de um mote para a intervenção social levada a cabo pelas políticas públicas de combate à exclusão social, por colocarem ao serviço a integração social de indivíduos através da sua própria expressão estética, utilizando elementos de pendor artístico para tal.

1.2.3. Criação do Ministério da Cultura e o financiamento à criação artística

A cultura em Portugal, um pouco à semelhança das políticas públicas de ação social, nunca foi uma bandeira assumida pelos sucessivos governos portugueses até 1995. Aliás, após 1974, e ainda que a revolução desse azo a que também a cultural acontecesse, o mesmo não se assistia nas bases institucionais e governativas portuguesas. Pouco mais considerada do que um elemento ornamental do Estado acabou por ser parcamente financiada, sublegitimada e entregue à ocupação de lugares comuns que partiam do reconhecimento da salvaguarda do património como o seu fator fundamental.

Quando, em 1995, sobe ao poder o Partido Socialista o discurso e a ação efetiva sobre a cultura alteram-se. O governo perspetiva um papel mais intervencionista do que

os governos anteriores, com um programa que além de dedicar um espaço mais alargado ao sector da cultura, apresenta também medidas mais específicas e concretas, orientadas em função de cinco grandes princípios (Santos, 1998:75): (i) Democratização, através, fundamentalmente, do alargamento do acesso às práticas culturais, do reforço do ensino artístico e da garantia do cumprimento das obrigações culturais do serviço público de televisão e de rádio; (ii) Descentralização, através de uma cooperação com as autarquias e as instituições culturais locais, do estabelecimento de polos regionais de organismos nacionais e da exigência de uma componente de itinerância nos processos financiados pelo Estado; (iii) Internacionalização, através da participação de instituições portuguesas em projetos internacionais e da promoção da cultura portuguesa no exterior; (iv) Profissionalização, através de associação entre as instituições culturais do Estado e as instâncias de formação e reciclagem contínua de profissionais; (v) Reestruturação, que implica uma desconcentração institucional num conjunto de organismos flexíveis e dotados de elevada autonomia, por forma a garantir uma maior eficácia das intervenções, a prioridade à especialização profissional para o exercício de funções de chefia nas instituições culturais e o reforço da transparência e rigor na relação do Estado com os parceiros na intervenção cultural. (Melo, 2007: 60)

Ao longo dos 6 governos que se sucederam após 1995, a cultura manteve-se de certa forma com uma marca estabilizada entre os governos centrais e locais, relativamente, sobretudo, aos equipamentos culturais – bibliotecas e cineteatros – ao longo do país, tendo no entanto entrado numa curva descendente a partir de 2006 e culminando na perda da independência das políticas sectoriais, e em 2011 a perda do Ministério e a institucionalização da cultura em Secretaria de Estado.

Com estas transformações associadas à institucionalização do campo cultural em Portugal por autoria do poder legítimo ocorreram outras mudanças igualmente importantes que vêm intervir junto do campo artístico. Na realidade, com a mudança de paradigma institucional, assumiu-se o financiamento à criação artística, a criação, desenvolvimento dos serviços educativos nas instituições e equipamentos culturais, o aumento do número de escolas na Rede de Bibliotecas Escolares e a diversificação de espaços e atividades dirigidos a públicos infanto-juvenis, o que veio demonstrar uma clara preocupação de colocar o social no centro das atividades culturais e artísticas. São disso exemplo também as experiências positivas de envolvimento de populações desfavorecidas em ações socioculturais (como já referimos anteriormente o exemplo do

projeto Wozzeck da Casa da Música com a população de dois bairros do Porto, Aldoar e Fonte da Moura). (OAC, 2005)

Para além disso, a criação de circuitos de proximidade e de laços culturais entre as comunidades artísticas e as populações locais (através por exemplo da criação e implementação de residências artísticas em locais usualmente deprimidos do território português, ou estigmatizados de alguma forma) vêm reforçar a importância da intervenção comunitária por via da cultura.

1.2.4 Do social ao cultural: o efeito do poder local

A partir de 1976 com a consolidação da democracia portuguesa e, concretamente, a instituição e divisão do território português numa configuração autárquica foi possível, pelo menos no que se refere ao plano dos princípios, fazer aproximar as instâncias mais distantes (porque centradas nas funções do Estado) como a segurança social, a habitação, a cultura e até algumas franjas da economia, dos cidadãos, exatamente pelo efeito de territorialização que a organização do país em municípios veio permitir. Por territorialização entendemos não apenas o olhar concreto ao território delimitado, mas sobretudo o modelo de ação e intervenção territorial muito focado na questão do desenvolvimento local, entendido também enquanto desenvolvimento cultural e desenvolvimento social.

Esta transformação é muito devedora de um entendimento de cidadania enquanto processo participado a partir do qual cada cidadão de cada município pode ter uma palavra a dizer sobre as decisões tomadas pelos órgãos autárquicos. As sucessivas leis autárquicas foram, de certo modo, atribuindo cada vez mais às autarquias funções que outrora teriam pertencido ao Estado central. A atribuição de preocupações e formas de atuação cultural tem sido uma das mudanças sentidas a este nível, nomeadamente dada a despesa e a responsabilidade no lançamento e manutenção dos equipamentos culturais que entretanto foram sendo criados. Para além disso, a própria cultura tem visto o seu valor crescer no que às políticas de desenvolvimento territorial diz respeito. Cada vez mais se assiste a um discurso de identificação da cultura como imagem de marca das cidades, como um sector de atividade em expansão com um potencial de crescimento muito forte e como uma forma de geração de externalidades positivas, a partir da qual os investimentos poderão reverter em mais-valias.

Neste debate muito vivo, as autarquias, e nomeadamente os responsáveis culturais, têm um papel importante. As experiências conduzidas no quadro das políticas dos territórios têm vindo a provar a necessidade de reinventar um diálogo mais construtivo entre artistas, estruturas culturais nacionais, mundo associativo e coletividades locais. Para os autarcas locais a questão tem sido, então, de repensar em profundidade o significado da função política numa sociedade cada vez mais complexa e parcelar.

Ao longo do último século enquanto a produção cultural se tornou uma questão industrial, a criatividade foi-se tornando cada vez mais subordinada ao mercado e ao económico. No entanto, no dealbar do século XXI começou a tornar-se visível o facto de a criatividade assumir um papel importante noutras esferas que não a económica e a estética, tendo começado a ser olhada como uma outra forma de comunicar e capaz de colocar em pé de igualdade diferentes formas de vida e de comunidade, nomeadamente no que diz respeito à inclusão económica e social e à participação de grupos em risco, marginalizados ou excluídos. Uma forma de se apurar como é que isso funciona é estimular a criatividade, promovendo a autonomia e emancipação das pessoas e tornando-as capazes de mudar as suas próprias condições de vida. Outra forma é permitir a participação num contexto cultural por grupos marginalizados, tornando-os capazes de tomar parte em processos de mudança que afetam a sua comunidade.

A este respeito, as autarquias portuguesas têm vindo a acentuar nos últimos anos uma relação fortificada entre a cultura e a ação social, ora incluindo nas políticas de cultura projetos de âmbito social, ora introduzindo nas políticas sociais intervenções por via da cultura. Da mesma forma que os documentos programáticos de política pública emanados das instâncias de legitimação governativas, de âmbito nacional e internacional, remetem para uma associação fundamental entre cultura, participação e integração social de grupos especialmente desfavorecidos, ainda que não necessariamente em processo de marginalização social, o mesmo temos visto acontecer, não necessariamente em termos programáticos, mas frequentemente em termos práticos relativamente às políticas de âmbito municipal.

De acordo com Silva, Babo & Guerra, assistimos atualmente em Portugal a uma mudança no que se refere aos padrões das políticas públicas locais, que vêm assumindo cada vez mais uma complementaridade entre dimensões de intervenção. Alguns desses exemplos consistem nas ligações entre a regeneração urbana, a promoção turística e a educação que podem ser usadas como uma abordagem abrangente da cultura, que acaba

por funcionar como elemento transversal a várias políticas sectoriais, capazes de as integrar por referência a uma identidade local (o que une os habitantes de uma dada cidade ou autarquia, o que as singulariza comparativamente às outras, e que constitui um valor acrescentado e um fator de competitividade àquela cidade ou autarquia). (2013: 125)

Concluindo, portanto, qualquer um destes momentos de institucionalização da intervenção cultural na comunidade deixa eco naquilo que veio a ser o projeto artístico a que nos propusemos estudar.

Com efeito, o *Texturas* surge no âmbito de um grande evento cultural, o Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, numa parceria entre a Divisão de Ação Social, a Divisão Cultural e a própria organização do *Imaginarius*. Apresentou-se como um dos eixos do programa Direitos & Desafios associado ao Contrato Local de Ação Social (CLAS) em vigor em 2009. Especificamente através de uma medida designada Comunidade (Com)Vida, apresentou-se como uma forma de intervir na comunidade através da prática ativa de uma forma de arte, recuperando uma memória marcadamente concelhia e incluiu-se numa programação política mais ampla, associada ao concelho, de investimento autónomo no sector cultural. Na complementaridade entre objetivos culturais e objetivos sociais constituiu-se como uma peça de teatro, criada e representada por atores não profissionais, oriundos da comunidade com o propósito de se tornarem públicos culturais e cidadãos participativos, utilizando, para isso, meios municipais.

Apresentados os traços genéricos do nosso objeto empírico interessa-nos agora compreender em que termos se operacionalizou metodológica e tecnicamente o questionamento teórico que empreendemos.

1.3. Sobre o objeto de estudo, como investigá-lo?

1.3.1 Objeto, objetivos e estratégia de investigação

A pesquisa em torno de uma problemática tão complexa quanto esta materializou-se, no caso do presente trabalho, num nível de análise micro - o espaço local -, circunscrito ao município de Santa Maria da Feira e focalizado numa das diversas expressões da dinâmica cultural local – O Festival Internacional de Teatro de Rua – *Imaginarius*, mais especificamente no projeto artístico de intervenção comunitária levado a cabo na edição de 2009¹⁶ - *Texturas*.

Santa Maria da Feira configura o universo concelhio escolhido, porque apresenta algumas especificidades ao nível da conceção, da planificação e da concretização de políticas no campo cultural, da dinâmica cultural de agentes semi-institucionalizados e dos contornos das práticas culturais de alguns dos seus grupos etários e sociais, e tende, progressivamente, a revelar algumas potencialidades endógenas enquanto espaços locais alternativos da oferta cultural e de fixação de novos públicos.

Na sequência do escasso conhecimento disponível no panorama nacional sobre a relação existente entre a arte e as consequências ou efeitos que estas geram nos indivíduos e nas comunidades, é agora apresentado o desenho empírico que desenvolvemos nesta pesquisa: um estudo de caso sobre a relação existente entre uma experiência artística enquadrada nas iniciativas de intervenção comunitária que o Festival vem realizando: o projeto *Texturas*, que decorreu nas edições de 2009 e 2010.

Reconhecendo que os eventos culturais produzem um conjunto de consequências junto das comunidades nas quais, e com as quais, são levados a cabo, torna-se premente perceber como é que os elementos dessas comunidades (os que participam nas iniciativas) vivenciam esta vertente de estímulo por parte dos poderes públicos para o seu envolvimento na experiência artística, e que tipo de efeitos esta experiência tem nas suas vidas. Pretende-se, também, compreender o balanço entre a garantia de sustentabilidade artística dos projetos e a (mera) aplicação de modelos de animação cultural. O projeto *Texturas* justifica a nossa seleção empírica pela especificidade da

¹⁶O mesmo projeto voltou a ser apresentado na edição de 2010, desta feita num formato mais reduzido e num outro espaço geográfico e social. Esta segunda apresentação teve como objetivo apresentar publicamente em livro o resultado do projeto artístico.

componente identitária e de pertença local que lhe serviu de conceito de ligação do projeto artístico ao projeto social.

Tratando-se de um estudo de um caso, contextualizado numa problematização mais ampla, a investigação assentou numa metodologia intensiva para dar conta de dois pilares: um associado à experiência artística e social dos protagonistas, e o outro associado à sustentabilidade do projeto artístico.

Para o primeiro pilar referido, relativo aos agentes sociais participantes nos projetos, definimos 4 metas específicas, as quais têm subjacente a ideia de que o significado atribuído à experiência por parte do agente social merece uma compreensão aprofundada, enquanto dimensão integrante fundamental da produção social, por um lado (o central para esta investigação); e, por outro lado, enquanto fundamentação crítica para a planificação de intervenções, concretamente a nível das instâncias políticas locais. Deste modo, assumem-se os seguintes objetivos específicos:

- Identificar o envolvimento dos participantes nas várias fases do projeto artístico. Eminentemente descritivo, este objetivo serve de ponto de partida para conhecer o grau de participação dos protagonistas nos momentos de diagnóstico, criação, implementação e avaliação do projeto *Texturas*, e assume-se como condição base para a compreensão do fenómeno subjacente.

- Identificar o modo como os participantes experienciam o papel de atores, de músicos, de performers (entre outros), isto é, de artistas. Pretende-se aceder ao processo de chegada ao papel, aos seus determinantes e motivações subjacentes. Encarando os sistemas de significação pessoal como componentes fundamentais na experiência participativa, procura-se sobretudo apreender o modo como a experiência é entendida e incorporada na vida dos protagonistas, e o significado que lhe é atribuído.

- Identificar as principais dificuldades vivenciadas pelos participantes bem como os efeitos que a participação artística desencadeou nas suas vidas. Pretende-se com este objetivo, para além de compreender as principais dificuldades no exercício de um papel que não lhes é habitual, identificar igualmente as estratégias utilizadas para ultrapassar essas dificuldades.

- Identificar a perceção que os participantes têm de si mesmos após a vivência de uma experimentação estética. Reconhecendo que a participação em projetos artísticos tem sido pouco estudada, nomeadamente em contexto português, e atendendo à sua importância nomeadamente em termos de autoperceção e de transformação pessoal, pretende-se explorar a perspetiva que os protagonistas têm de si mesmos enquanto tal,

bem como compreender se conseguem reconhecer em si algum tipo de transformação pessoal.

Relativamente ao segundo pilar desta investigação, a compreensão acerca da sustentabilidade específica dos projetos artísticos, estabelecemos um objetivo nuclear, que nos remete para as vertentes propriamente artística e técnica de criação e implementação dos projetos de intervenção comunitária. Neste sentido, assumimos como fundamentais as seguintes metas específicas:

- Analisar o projeto artístico enquanto manifestação cultural singular de intervenção comunitária, procurando, neste sentido, conhecê-lo monograficamente, nomeadamente os propósitos definidos, o seu âmbito de intervenção, a sua dimensão;

- Perceber se a instrumentalidade assumida (Melo, 2007) relativamente ao Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira para a política cultural da autarquia se configura como meio de suporte para a criação e a experimentação artísticas no sentido da arte pela arte.

Atendendo às características do tema em análise e às contingências das suas possíveis abordagens metodológicas enquanto objeto de estudo, trata-se de uma investigação cuja finalidade consistiu em ampliar o conhecimento acerca das configurações da intervenção comunitária junto de populações que poderão ser mais ou menos desfavorecidas.

Ao reconhecer a heterogeneidade da população que participa nestes projetos artísticos como uma realidade incontestável, assume-se que também o deverão ser as metodologias que melhor acedam à essência dessa heterogeneidade, principalmente quando se procuram identificar significados de ações humanas, cujas complexas interpretações dadas pelos seus atores podem apenas ser compreendidas tornando inteligíveis a natureza das intenções destes, e o contexto social em que tais intenções fazem sentido. Recordemos a este respeito o que Belfiore & Bennet (2007) no artigo onde apresentam as determinantes do impacto (social) das artes concluem duvidando ser possível fazer qualquer tipo de generalizações sobre o impacto social das artes, radicando as suas dúvidas na experiência estética que é diferente em cada indivíduo.

Ancorado no método do estudo de caso relembramos três características fundamentais para a sua compreensão: (i) aquilo que tem que ver com a multiplicidade das facetas a explorar na análise da unidade de investigação e com a profundidade do estudo que implica as dimensões históricas dessa unidade; (ii) a flexibilidade do método, que se traduz numa seleção e utilização normalmente mais livres e amplas [do

que nos métodos experimental e método de medida]; (iii) e a terceira característica provém da grande quantidade de material informativo recolhido sobre a unidade de análise, material que, para além do mais, é heterogéneo por resultar de diversos níveis de análise e da utilização de diferentes técnicas. (Almeida & Pinto, 1995)

É evidente que estas características reportam aspetos positivos quanto à propensão para a compreensão do fenómeno estudado enquanto totalidade, quanto à possibilidade de se testar teorias e confirmar ou infirmar descobertas de outros estudos, e quanto ao ecletismo técnico-metodológico possível pela não delimitação absoluta pela função de comando da teoria. Esta assume inevitavelmente uma tal função, mas num sentido de orientação, de inovação e “*descoberta*” (exploração ampla), nomeadamente quando não existem outros referenciais estudados. O contrário também é verosímil, pelo que se podem apontar algumas desvantagens a este método, no sentido em que depende excessivamente da capacidade interrogativa e interpretativa do investigador, que, pela profundidade e intensidade com que se relaciona com o objeto, se torna o único detentor do conhecimento adquirido, isto é, limita-se a capacidade de transmissibilidade do conhecimento. Por outro lado, o aspeto negativo superiormente apontado reporta-se ao facto de não proporcionar uma base para a generalização. Todavia, também já o dissemos, não temos esse propósito e tentamos neutralizar o mais possível as desvantagens decorrentes desta abordagem. Salientamos que a riqueza do estudo de casos assenta no facto de permitir aceder com a profundidade necessária a um objeto de estudo que assim o requer e que a sua virtualidade radica nas possibilidades que abre para a génese de novas hipóteses e pistas de investigações.

1.3.2 Compor a racionalidade epistemológica da relação entre as artes e a intervenção comunitária

A problemática da relação entre as artes e a intervenção comunitária, nomeadamente os efeitos que a prática artística ativa desencadeia nos indivíduos que a elas se dedicam, parece prestar-se facilmente a interpretações imediatistas e a conclusões quase tautológicas que asseveram a influência positiva que a primeira desencadeia sobre os segundos. A este respeito é relativamente extensa a produção teórica, nomeadamente em contexto anglo-saxónico, que o confirma, sobretudo no que se refere ao modo como a cultura pode ser útil ao serviço de objetivos sociais, sendo,

por essa via, incorporada com relativa frequência nos programas das políticas públicas de intervenção social. Por outro lado, são poucos os textos que remetem para uma visão crítica acerca dessa referida influência, constituindo esta, aliás, uma preocupação em crescendo, nomeadamente junto de um conjunto de académicos que também acompanhamos neste trabalho.

Para empreender, então, essa tarefa de compreender sociologicamente o objeto de estudo a que nos propusemos nesta investigação tornou-se absolutamente fundamental enformá-lo em toda a sua complexidade social, partindo para isso e, simultaneamente, por isso, de uma rutura com o senso comum. Não é difícil retomar o conselho de um dos pais fundadores da Sociologia para quem “O homem não pode viver no meio das coisas sem fazer delas ideias e segundo as quais regula o seu comportamento. Mas, como essas noções estão mais próximas de nós e mais ao nosso alcance do que as realidades a que correspondem, tendemos naturalmente a substituí-las a estas últimas e a fazer delas a própria matéria das nossas especulações” (Durkheim, 1985: 42).

Recordemo-nos também a este respeito da proposta de Pierre Bourdieu (2004) sobre a necessidade do investigador social desenvolver uma capacidade de reflexão não só sobre o fenómeno social em estudo, mas sobretudo sobre a sua própria posição enquanto investigador social no decurso do seu programa de investigação. Não nos iludimos no entanto, quando, no empreendimento deste corte com as prenoções do quotidiano, nos encontramos afinal mais ligados ao que queremos estudar do que o que suporíamos. Na verdade, qualquer desenho de investigação por muito que corresponda a um plano determinado de tarefas e controlos múltiplos com vista à erradicação de qualquer subjetividade inerente à condição humana, não deixa de ser um projeto de investigação, especificamente social, que faz exteriorizar do próprio indivíduo investigador o seu conjunto de objetivos, desejos, aspirações, entendimentos, interpretações e até disposições, que na própria sociologia bourdiana, são o reflexo de um seu lugar social.

Ora neste entendimento, não é possível ao investigador despir-se de toda a roupagem sensorial que aporta consigo, mas é fundamental, sim, desenvolver um processo de vigilância e autorreflexividade que constranjam as potenciais interferências

ao conhecimento e que permitam a conversão de algo que, num determinado momento, se assumia como pessoal, em conhecimento público, plausível e válido¹⁷.

Em *Investigação nas Ciências Sociais*, Ferreira de Almeida e Madureira Pinto (1995) fazem uma analogia entre o trabalho científico e a atividade de apropriação material da natureza, na medida em que ambos partilham a fórmula geral: trabalho humano de transformação de matérias-primas em produtos, mediante recurso a determinados instrumentos. Reforçam, ainda, que o interesse da analogia reside fundamentalmente em nos situar, desde logo, numa perspetiva antiempirista, ao acentuar o carácter de construção de que o conhecimento científico se reveste: o trabalho teórico não consiste na manipulação direta dos objetos reais, não consiste na abstração-extração de «essências» do real, mas antes na produção de objetos de conhecimento capazes de servir de instrumentos para a apropriação cognitiva (indireta) desse real.

É possível encontrar na literatura sobre metodologia de investigação em ciências sociais uma diversidade de propostas que estabelecem uma regularidade em termos de divisão entre estratégias de investigação quantitativas associadas à extensividade, e estratégias de investigação qualitativa associadas, por sua vez à intensividade. Não nos situamos nas propostas analíticas que as consideram inconciliáveis, até porque a própria história da Sociologia, enquanto disciplina científica, vem demonstrando a força de uma pluriparadigmaticidade, decorrente do amplo e variado conjunto de condições histórico-sociais e intelectuais do próprio campo científico. Esses modelos paradigmáticos inscrevem-se sinteticamente na *Sociologia dos Factos Sociais*, associada a Émile Durkheim, iniciadora de um percurso positivista, marcada pelas regras de análise macro e quantitativa do facto social, da estrutura e das regularidades sociais, e das virtualidades do raciocínio da causalidade e das técnicas quantitativas (o inquérito por questionário e a análise estatística); a *Sociologia do Conflito Social*, iniciada por Karl Marx, que cruza o nível macrossociológico com a dimensão histórica, perspetivando a estrutura social como dinâmica e procurando desvendar o problema das desigualdades sociais e das relações de exploração pelas virtualidades das análises extensivas e das análises intensivas; e na *Sociologia da Ação Social* de quem Max Weber é o precursor, atenta à ação social, aos seus significados subjetivos e aos processos de interação, ao

¹⁷No fundo o correspondente a um processo de exteriorização e reificação de um dado objeto de estudo, que se desliga das condições sociais da sua produção.

nível microssociológico da análise e às técnicas qualitativas como as entrevistas e a observação direta e participante. (Azevedo, 2007)

Para a investigação que nos propusemos desenvolver, é no âmbito da sociologia de inspiração weberiana onde nos localizamos paradigmaticamente. Seguindo o conselho de Firmino da Costa sobre “a análise dos modos de relação concretos, em situação, das pessoas singulares com os seus contextos imediatos da ação, no domínio das práticas culturais” (2004: 135), pretendemos aqui desenvolver um estudo de caso sobre os efeitos da participação artística junto de um grupo de indivíduos usualmente afastados das práticas artísticas e do consumo cultural regular, recorrendo, para isso, a uma estratégia de investigação qualitativa.

Os métodos qualitativos pressupõem adotar determinadas coordenadas de investigação, existindo, para tal, várias abordagens, cada uma das quais moldadas pelo objeto de estudo, pelo pressuposto epistemológico de base, pela filosofia acerca da natureza da inquirição científica e seus resultados, bem como pelas recomendações acerca do seu rigor metodológico. Deste modo para um melhor entendimento dos resultados obtidos caberá aqui apresentar os três pressupostos de que parte o presente estudo: (i) assume-se que a realidade que se pretende aceder resulta de construções sociais, de crenças e de comportamentos e que sendo fluída não deixa de ser relativamente estável para que sobre ela se possam desenvolver políticas e teorias sociais contemporâneas; (ii) assume-se que a investigação qualitativa requer uma execução rigorosa, com uma metodologia de base explícita que guie o seu desenho e execução; (iii) defende-se que os estudos de pequena escala podem ser utilizados para uma inferência mais ampla do mundo social, logo que estejam bem definidas e devidamente equacionadas as suas limitações, e que são estudos, por um lado que se definem como um fim em si mesmo, mais do que um passo preliminar que pode levar a outros tipos de investigação de índole qualitativa.

Assim, a epistemologia subjacente ao presente estudo, divergindo de um posicionamento positivista, assenta no pressuposto de que o conhecimento científico sobre o mundo não o reflete tal como existe, mas advém da construção que dele é feita pelas pessoas dentro das suas relações históricas, sociais e culturais. Este pressuposto construtivista advoga a noção de transitoriedade de qualquer conhecimento produzido, neste caso sobre os participantes do projeto artístico. Segundo este paradigma interpretativo não se podem fazer interpretações generalistas acerca destes participantes, sendo proposta ao invés a perspetiva sobre os efeitos da participação artística dada pelos

próprios participantes, nos contextos das vidas que vivenciavam à data da realização do *Texturas*.

É então neste enquadramento que definimos o estudo que aqui apresentamos como uma configuração metodológica de análise intensiva concretizada na realização de um estudo de caso. É relativamente extensa a produção teórica relativa aos estudos de caso, nomeadamente quando o objetivo fundamental dos trabalhos empíricos consiste na compreensão mais abrangente e mais profunda de uma amostra particular. É aliás, esta uma das estratégias de investigação mais frequentemente utilizadas ao nível da metodologia qualitativa, quando se pretende sobretudo descrever o mais detalhadamente possível e compreender o mais aprofundadamente possível uma situação, um sujeito ou um acontecimento.

Quer atendamos às reflexões de Greenwood (1965), quer atendamos às reflexões mais recentes de autores que trabalham teoricamente as questões metodológicas como Guba, E. G., & Lincoln, Y., 1994, Denzin e Lincoln, 1998, ou até Cresswell, 2009, encontramos uma homogeneidade recorrente no que aos objetivos e formas de atuação empírica dizem respeito. Aliás, de acordo com Greenwood, o “método de estudo de casos consiste no exame intensivo, tanto em amplitude como em profundidade, e utilizando todas as técnicas disponíveis, de uma amostra particular, selecionada de acordo com determinado objetivo (ou no máximo, de um certo número de unidades de amostragem), de um fenómeno social, ordenando os dados por forma a preservar o carácter unitário da amostra, tudo isto com a finalidade última de obter uma ampla compreensão do fenómeno na sua totalidade”. (1965, in Almeida & Pinto, 1995: 95)

Com efeito, e no âmbito da sociologia interpretativa, é no âmbito do *compreender* que nos situamos, recuperando, então, a ideia de que compreendendo em profundidade um dado fenómeno, é possível explicar o comportamento social, particularmente, se esse fenómeno estiver fortemente associado à dimensão subjetiva dos indivíduos.

Olivier Donnat (in Bera & Lamy, 2003) usualmente conhecido como um sociólogo da cultura adepto das metodologias quantitativas afirma que o inquérito, que permite (ao sociólogo) fornecer uma representação do conjunto das práticas culturais tem um preço: ele condena-a a apreender as práticas culturais através de categorias grosseiras, frequentemente portadoras de poucas informações sobre o seu conteúdo artístico e desnudadas de pertinência aos olhos dos especialistas do domínio considerado. Eles não dizem nada sobre as experiências estéticas e cognitivas vividas.

Na perspetiva de Bera & Lamy (2003), existe como que um mistério próprio às experiências estéticas, qualquer coisa de inexplicável e de inexplicabilidade, que se remete para as motivações subjetivas dos amadores e, neste sentido, acaba por encontrar-se no lado da sociologia que se interessa pelo indivíduo e pela sua experiência.

Na verdade, numa ótica weberiana são os valores que motivam os atos. Esta abordagem é particularmente inovadora no campo das práticas culturais, que, como o próprio nome indica, pretendem reter-se no aspeto “*prático*”. Mas são os próprios teóricos a chamar a atenção para o facto de que nem tudo o que é verbalizado é real, corresponde à verdade ou pode explicar um facto social. É o próprio Weber quem admite que muitos dos motivos invocados dissimulam frequentemente o próprio agente, e mesmo que os mais subjetivamente sinceros, têm apenas um valor relativo. Neste sentido, e na impossibilidade de perguntar sobre as razões das suas ações, resta-nos a possibilidade de as interpretar, pelo que devem-se criar meios de conhecer o que o sujeito não conhece e ou não pode saber.

Neste sentido, e numa ótica racionalista de ciência, o processo de construção teórica da realidade contempla um conjunto de perguntas e respostas substantivas, estipulado sobre essa realidade e personificado pelo sujeito-investigador, e, em segundo lugar, um manancial de instrumentos operatórios disponível para a realização de uma auscultação empírica controlada. Partindo do pressuposto epistemológico que a pesquisa empírica é condição de progressão do trabalho teórico, mas não esquecendo a sua estreita dependência face ao quadro teórico-ideológico previamente definido pelo investigador, é inegável que a escolha dos métodos e das técnicas de pesquisa se assume, de facto, como um dos momentos necessários ao processo de investigação (Azevedo, 1997). É a elas que nos dedicaremos de seguida.

1.3.3 Processos de recolha e análise de dados

1.3.3.1 Fontes documentais e análise estatística

Ao fazer-se incidir a pesquisa empírica num universo de estudo situado num dos mais recentes concelhos da Grande Área Metropolitana do Porto (GAMP), tornou-se, desde logo, necessário proceder a uma análise sociodemográfica, contextualizada no

âmbito desta unidade territorial, de modo a definir o perfil das tendências demográficas e sociais da sua população. A partir do levantamento dos dados estatísticos¹⁸ relativos às características sociodemográficas globais, entre elas a estrutura sexual e etária da população residente, o movimento e o crescimento demográficos, o nível de instrução e a taxa de analfabetismo, a condição perante o trabalho e as taxas de atividade e de desemprego, foi possível delinear algumas das especificidades do concelho de Santa Maria da Feira, e compará-lo, quando possível, com os dados relativos à Área Metropolitana do Porto¹⁹.

Para além disso, considerando que o *Texturas* consiste num projeto teatral que pretende recuperar uma memória e uma identidade em torno da cortiça, nomeadamente no que se refere à componente industrial de transformação da cortiça, pela importância que esta atividade económica tem no concelho, e pelo significado que viemos a descobrir pelas entrevistas realizadas aos participantes, consideramos crucial proceder à recolha e análise de dados documentais que permitissem a contextualização do sector corticeiro em Santa Maria da Feira. Não se trata apenas de caracterizá-lo em termos de atividade económica, mas de igual modo descrevê-lo em termos organizativos e funcionais. cremos que só assim é possível compreender a dimensão de significado atribuído à experiência, nomeadamente em termos de vivência profissional, por parte de todos os intervenientes nesta pesquisa empírica. Para isso recorreremos à análise de dados oriundos da Associação Portuguesa de Cortiça (APCOR), distribuídos entre estatísticas, documentos analíticos, relatórios sectoriais, projetos de implementação de programas de inovação e qualidade, e estudos feitos pela própria Associação.

Admitimos, ainda, como fundamental enquadrar o concelho de Santa Maria da Feira em termos culturais, nomeadamente no que se refere aos princípios de política cultural declarados pelos seus interlocutores principais, bem como no que diz respeito às dinâmicas da oferta cultural, especificamente a cargo da autarquia, nomeadamente

¹⁸Em termos de recolha estatística privilegiamos sempre que possível os dados oriundos dos Censos 2011.

¹⁹ Como veremos no Capítulo 3, o município de Santa Maria da Feira integrou, em 2005, a Área Metropolitana do Porto na sequência da alteração legislativa de 2003 (Lei 10/2003). A lei que lhe dá origem passa a designar as áreas metropolitanas do Porto e de Lisboa como Grandes Áreas Metropolitanas. No entanto, e ainda que permaneça na lei esta designação, é tacitamente aceite que qualquer um dos concelhos integrantes até à data desta investigação a designem como Área Metropolitana, sendo, nomeadamente, essa a designação no seu *site* oficial. Aliás, em qualquer um dos meios de comunicação ao público, quer da AMP, quer dos concelhos integrantes, quer dos próprios *mass media* a isso se assiste. Neste sentido, assumimos nesta investigação essa transposição tácita da realidade, e ainda que em alguns momentos do texto, por considerarmos pertinente estabelecer a diferença, a designemos no seu sentido legal, optamos por manter a identidade com que a própria se define. Portanto, AMP.

em termos de equipamentos e de eventos culturais. Para tal, elaboramos, em primeiro lugar, o levantamento do conjunto de equipamentos culturais do concelho, quando possível por freguesia e procedemos, em segundo lugar, ao levantamento do conjunto de eventos anuais regulares que têm a chancela da Câmara Municipal. Para isso recorremos também ao conjunto de dados estatísticos disponibilizados quer pelo INE, quer pela base de dados PORDATA, processo revelador de algumas dificuldades geralmente associadas à heterogeneidade da informação.

Outra das fontes documentais fundamentais para a contextualização cultural do município diz respeito aos documentos institucionais emanados pela Câmara Municipal onde se apresentam os projetos e objetivos anuais e as contas com as quais se confrontam também anualmente, bem como a programação cultural do concelho. Referimo-nos aos Planos de Atividades e Orçamentos e aos Relatórios e Contas de Gestão, bem como às agendas culturais municipais, tendo tido como baliza temporal os últimos 10 anos de atividade da Câmara. Ainda que não fosse objetivo declarado proceder a uma análise aprofundada sobre o quadro evolutivo da política cultural de Santa Maria da Feira, consideramos pertinente tentar compreender os momentos de institucionalização, não sem retrocessos, de um dos pelouros mais dinâmicos a este nível em Portugal.

Num momento final recorremos à análise de fontes documentais criadas no âmbito do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, designadamente a memória descritiva e todos os documentos de informação institucional provindos quer da Câmara Municipal, quer do *Imaginarium* (enquanto estrutura organizativa) em particular. Referimo-nos aos programas anuais, ao conjunto de textos de informação à imprensa, aos artigos de opinião presentes em alguns jornais nacionais, bem como ao conjunto de reportagens de algumas televisões nacionais acerca deste Festival. É ainda neste quadro documental que procedemos à recolha de dados relativos ao *Texturas*, designadamente o livro e o documentário realizado pela RTP.

1.3.3.2 As entrevistas

Esta técnica de recolha de informação constitui o ponto nevrálgico de todo este trabalho de investigação. O objetivo central da pesquisa que levamos a cabo preocupa-se em encontrar o sentido atribuído à experiência por parte de quem participa enquanto “ator não profissional” na realização dos projetos artísticos do *Imaginarium*, pelo que,

para a prossecução desse propósito, demos voz aos próprios atores sociais, no sentido de lhes permitir verbalizar representações, perceções, sentimentos, emoções, motivações e tudo o que mais enforme o significado que conferem à participação.

A opção teórico-metodológica pela análise, quer dos significados atribuídos à experimentação estética por parte dos protagonistas da peça de teatro, quer da sustentabilidade artística dos projetos de intervenção comunitária acabou, contudo, por nos fazer privilegiar uma metodologia mais intensiva de análise, assente na utilização da entrevista em profundidade como recurso central. Pelas potencialidades que oferece e porque os objetivos da investigação e a problemática teórica de orientação assim o exigiram, esta técnica assumiu-se como o instrumento principal de recolha de dados do estudo. Estas permitem operar a um nível de profundidade que conduz aos domínios mais significantes da ação humana, estudo do sentido da ação segundo Groulx (1997 in Guerra, 2006:37), objetivo central do nosso trabalho.

Apoiando-se ainda em Bourdieu em *La Misère du Monde* (1999), Merli critica a aplicação de questionários a quem não tem noção das suas reais condições de privação, reconhecendo que as entrevistas em profundidade poderão ser mais profícuas pelo facto de poderem compensar em parte as distorções de comunicação, a distância cultural entre o investigador e o entrevistado. Para além disso, poderão ainda os entrevistados expressar um conjunto de emoções, significados, sentidos atribuídos à experiência que não tinham sido previstos pelo investigador e que se revelam importantes para a globalidade da investigação.

Uma das grandes vantagens do recurso às entrevistas em profundidade reside na riqueza de detalhes e na informação pormenorizada que estas proporcionam ao nível dos significados, valores e experiências dos entrevistados. No estudo efetuado, foi utilizada a entrevista semiestruturada²⁰, que obedeceu à construção de um guião através do qual pretendemos aceder ao máximo de informação possível sobre o (i) envolvimento dos participantes nas várias fases dos vários projetos artísticos; (ii) identificar o modo como os participantes experienciam o papel de atores, de músicos, de performers (entre outros), isto é, de artistas; (iii) identificar as principais dificuldades vivenciadas pelos participantes bem como os efeitos que a participação artística desencadeou nas suas vidas.

²⁰O guião de entrevista encontra-se disponível no Anexo 1.

Por outro lado, não pudemos desconsiderar a importância que a vida profissional dos *performers* do *Texturas* acabou por desencadear no assumir de um papel artístico que, em tempos, já tinha sido um papel profissional. Duplamente imersos num quotidiano usualmente descrito como pesado, encontramos motor para pesquisar sobre a substância do que era agir teatralmente como em tempos já se havia agido, outrora não teatralmente, mas sob o jugo do dever, da obrigatoriedade laboral, da não escolha.

Pese embora o facto de esta ser uma pista de investigação inicialmente pensada, só com o decurso da investigação empírica ela se tornaria, objetivamente, caminho tomado de tentativa de compreensão. Não só o sentir estético ou da experimentação estética se afiguravam como importantes, mas também a pertinência da identificação do que já fora vivido com a imagem criada no decurso de um papel no âmbito do lazer se viria a mostrar um tema obrigatório.

Neste sentido, e para sermos corretos com a nossa investigação devemos dar conta de um dos momentos em que a realidade vivida, falada, e projetada no âmbito do nosso objeto de estudo ultrapassa por completo a preparação teórico-empírica. Provavelmente munidas de um certo grau de ingenuidade, falta de atenção, ou mesmo desconhecimento, não contemplamos no guião orientador da entrevista aos protagonistas a temática respeitante à socialização profissional. Tal facto, porém, não impediu, em nenhuma das entrevistas que, grande parte da mesma, se desenrolasse em função dessa temática, numa lógica constante de estabelecer pontes entre o *trabalho profissional* e o *trabalho artístico*.

Devemos esclarecer aliás, que a elaboração do guião temático subjacente ao processo de recolha de informação junto dos protagonistas do projeto artístico, teve em consideração um amplo grau de flexibilidade, de modo a que os mesmos pudessem discorrer sobre o que considerassem mais importante em torno na experiência face à participação artística. Nesse sentido, consideramos que a existência de um guião pré-definido não inviabilizou nem a dinâmica da entrevista, nem a profundidade das reflexões por parte dos entrevistados.

Finalmente, uma reflexão sobre a constituição do grupo de protagonistas selecionados. Tendo a informação prévia de que o projeto artístico, à data das suas apresentações públicas, teria contado com a participação de 20 “atores não profissionais” foi nossa imediata preocupação conseguir contactar todo o grupo na medida em que se afiguraria fundamental conhecer a perspetiva de cada um desses elementos. Para a constituição do grupo tivemos o apoio das técnicas da Divisão de

Ação Social da Câmara de Santa Maria da Feira, que manteriam contacto com o conjunto de elementos que teria participado no *Texturas*. Todavia, apesar do nosso intento inicial, tal não viria a ser possível, pois ter-se-ia perdido o contacto de alguns dos participantes, e relativamente a outros, dada a sua condição de vulnerabilidade social²¹, não seria possível conseguir realizar a entrevista. Foram, assim, realizadas 10 entrevistas, entre os meses de outubro e dezembro de 2012. A todas as entrevistas precedeu uma reunião com o grupo dos 10 participantes onde lhes foi explicado o projeto de investigação, bem como os objetivos que pretendíamos ver atingidos com a realização das entrevistas²² ao grupo.

O Quadro 1 apresenta uma síntese dos elementos de caracterização sociográfica²³ dos protagonistas do *Texturas*.

Quadro 1. Elementos sociográficos dos protagonistas²⁴ do *Texturas*

Entrevistado	Idade	Estado civil	Habilitações académicas	Condição perante o trabalho	Profissão ²⁵
Fernando	48	Solteiro	12.º Ano	Empregado	Fiel de armazém em empresa de cortiça
Maria	23	Solteira	7.º Ano por concluir	Desempregada	S/d
João	16	Solteiro	10.º Ano	Estudante	
Dália	75	Casada	Sem escolaridade	Reformada	Manobra
Rita	53	Casada	12.º Ano	Desempregada	Chefe de linha em empresa de calçado
Manuel	65	Casado	4.º Ano	Reformado	Broquista
Lídia	63	Casada	9.º Ano	Reformada	Escolhedeira
Albertina	71	Casada	Sem escolaridade	Reformada	Manobra
Teresa	63	Casada	9.º Ano	Reformada	Escolhedeira
Helena	65	Casada	4.º Ano	Reformada	Escolhedeira

²¹Duas das protagonistas seriam jovens portadoras de deficiência com alguma dificuldade de relacionamento interpessoal e de expressão, e dois outros jovens, institucionalizados numa das instituições de acolhimento de crianças e jovens do concelho, teriam atingido entretanto os 18 anos e teriam abandonado a instituição, motivo pelo qual não conseguimos chegar a contactar.

²²Todas as entrevistas foram gravadas e tiveram uma duração média de 2 horas, sendo a mais longa de 130 minutos, e a mais curta de 75 minutos.

²³ Para tal, elaboramos uma ficha de caracterização sociodemográfica que nos acompanhou em todas as entrevistas realizadas e que se encontra presente no Anexo 5.

²⁴Todos os nomes foram alterados tendo em conta a garantia do anonimato.

²⁵Relativamente à profissão considera-se ainda a última profissão que exerceu antes de se reformar ou ter ficado desempregado (a). Para uma melhor compreensão em torno das funções associadas às profissões do sector corticeiro conferir o Anexo 7.

Remetemos a informação acerca do tratamento dos dados obtidos a partir das entrevistas aos protagonistas do *Texturas* para o ponto 1.3.3.3. deste relatório.

Uma palavra ainda acerca da realização concreta destas entrevistas. Atendendo a alguma heterogeneidade em termos de idades, relação com a profissão, relação com a própria arte, e tendo como objetivo encontrar o quadro geral de significações, representações, perceções que os sujeitos declarariam nas suas narrações, seria de todo fundamental criar um ambiente empático, de escuta ativa, recetivo para que se sentissem disponíveis para mostrar para além do “óbvio”. A situação de entrevista, por si só, ocorre sempre com um certo grau de constrangimento, ou não fosse estranho o momento de um indivíduo responder a um conjunto de perguntas que um outro indivíduo lhe coloca, com um objetivo que, por força até das distâncias culturais entre ambos, nem sempre é compreendido pelo primeiro.

É fundamental levar em consideração o momento em que, ainda que velada, a situação da entrevista manifeste alguma carga de desigualdade de poder junto dos sujeitos comunicativos, desigualdade essa que é dialética, mas talvez não consciente. Para o entrevistador, será o entrevistado o proprietário do poder na relação, na medida em que será este último o garante do sucesso da investigação com a informação mais ou menos rica que conceder dar. Para o entrevistado, e sendo o investigador a figura legítima(da) daquele contexto, é sempre uma situação insegura pelo não saber se “*estará bem*”, ou “*estará mal*”, “*será que respondi a tudo*”, e “*respondi como queria?*”

As entrevistas que realizamos não foram inócuas a estes aspetos. Em todas elas em algum momento se sentiram laivos de alguma insegurança, mais ou menos pronunciada, e logo uma tentativa de acalmar se seguiu para que essa insegurança não tomasse conta do decurso normal da conversa, que aliás o era, o mais profunda possível sobre alguns aspetos da vida daqueles protagonistas artísticos e sociais.

Na verdade, são várias as estratégias de que cada um dos corpos da comunicação se mune para inibir, ou pelo menos minorizar essa carga de constrangimento mútuo provocada pela inquirição para o entrevistado, e pela ânsia para o entrevistador. Atente-se, então, a um dos registos de observação que tivemos oportunidade de redigir aquando da realização de uma entrevista para a qual o protagonista se encontrava bastante nervoso.

[o e. veio preparado para a entrevista com documentação relativa à sua situação social, nomeadamente com todos os cartões da segurança social, cartão de utente, bilhete de identidade e cartão de contribuinte. Assumiu no início uma postura defensiva tendo medo que qualquer informação que desse lhe causasse algum problema. Fui encarada como uma espécie de assistente social a quem ele teria de responder a todas as perguntas. Na medida em que sabia qual seria o tema da entrevista preparou um registo, que me forneceu em fotocópia, descritivo da sua vida. Quando questionado sobre o assunto afirmou tê-lo feito porque gosta de se preparar para tudo e como imaginava ficar nervoso ao longo da entrevista não queria esquecer-se de nada.] [registo de observação de entrevista de Manuel, em 21 de novembro de 2012]

É um facto que a insegurança do entrevistado é mais potencialmente ativada quando este se sente desfavorecido na posse de capital cultural, o que na sua linguagem corrente significa tão só não saber utilizar as palavras certas para exprimir o que sente sobre o tema questionado. Outra das estratégias de resolução do problema por parte do entrevistado acabaria por se revelar um problema para o entrevistador, na medida em que o primeiro viria a substituir todas as palavras e situações que não conhecia por gestos e mímica²⁶, que não se compadecem com a mera gravação da entrevista em áudio. Destacamos daqui a eventual necessidade de, com públicos descapitalizados, promover o registo da gravação de qualquer situação de entrevista também em vídeo, pela potencialidade de perda mínima de registo para interpretação.

O segundo pilar da nossa investigação teve como objetivo nuclear compreender as vertentes artística e técnica de criação do projeto artístico propriamente dito. Pretendíamos ainda compreender quer a sustentabilidade de projetos de intervenção comunitária desta índole, quer a instrumentalidade assumida por Melo (2007) em investigação anterior, face aos modelos de animação vs. intervenção cultural.

Para atingir este objetivo, consideramos fundamental compreender o ponto de vista dos atores institucionais²⁷ envolvidos nesta dinâmica cultural, nomeadamente os atores políticos, no sentido em que quer o *Texturas*, quer outros projetos do mesmo género têm a chancela da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. Para além dos atores políticos, e de capital importância, o Diretor de Conteúdos do *Imaginarius* que é, simultaneamente, o Diretor Artístico do *Texturas*, e colaborador de vários projetos de intervenção comunitária oriundos da Divisão de Ação Social, bem como a responsável

²⁶ Encontramos no anexo 6 o registo de observação de uma das pessoas entrevistadas onde esta estratégia esteve presente.

²⁷ Os guiões de entrevista encontram-se nos anexos 2, 3 e 4. Estas entrevistas ocorreram de forma mais espaçada ao longo do processo de imersão no terreno, entre abril e setembro de 2012.

pela direção técnica do Festival Internacional de Teatro de Rua. Mantivemos ainda um conjunto de conversas informais com as técnicas da Divisão de Ação Social da Câmara, ao longo do processo de imersão no terreno.

Realizámos, ainda, uma última entrevista a Madalena Victorino dada a sua singularidade no trabalho de intervenção cultural e comunitária em Portugal, bem como pelo facto de à data da investigação, a coreógrafa se encontrar ligada a alguns projetos que viriam a ser apresentados no *Imaginarius* do ano seguinte.

Numa fase posterior, o trabalho de análise dos resultados situou-se numa ótica mais qualitativa e interpretativa. No estudo de caso apresentado, partimos, essencialmente, de uma hipótese de carácter eminentemente teórico. A partir da análise de conteúdo do discurso dos entrevistados, tornou-se possível, através da reunião de dados e da sua organização e classificação, concretizar e ampliar o número de hipóteses. Em conformidade com as características da metodologia intensiva de estudo de casos, as hipóteses de partida foram, portanto, sendo reconfiguradas ao longo do processo de investigação, já que um dos objetivos era também que a própria análise empírica contribuísse para a construção do quadro de interpretação desta investigação.

Uma das técnicas de análise documental utilizada foi a análise de conteúdo. Tida, conceptualmente, como um instrumento operativo, segundo Jorge Vala, ela permite o estudo do discurso e das suas condições de produção, seja um discurso produzido em situações de entrevista/inquérito por questionário, seja um discurso contido em fontes documentais. Jorge Vala concebe esta técnica de tratamento de informações como “a desmontagem de um discurso e da produção de um novo discurso através de um processo de localização-atribuição de traços de significação, resultado de uma relação dinâmica entre as condições de produção da análise”. (Vala in Silva & Pinto, 1986: 104) Laurence Bardin (1988: 42), por sua vez, concebe-a como “um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/receção (variáveis inferidas) destas mensagens”. Bardin associa-se a alguns autores que diferenciam a análise de conteúdo da análise documental. Ao ser aplicável a materiais significantes, a partir de uma seleção das categorias e das unidades de análise, é uma técnica que exige o agrupamento de significações de modo a detetar-se o sentido das mensagens (informação explícita), as condições teórico-ideológicas de

produção dessas mensagens (geradores semióticos) e a articulação necessária entre ambos (Almeida & Pinto, 1995: 95-6).

Em termos classificatórios da pesquisa empírica, utilizou-se a análise de conteúdo como técnica enquadrada num procedimento lógico de investigação qualitativa e num nível de investigação essencialmente descritivo. Procurou-se cruzar uma análise de tipo vertical, centrada em cada um dos sujeitos tido isoladamente, com uma de tipo horizontal, mais atenta ao modo como cada um dos temas foi abordado por cada entrevistado, anotando-se as diferenças e as semelhanças entre os discursos, a interseção dos temas categorizados e a homogeneidade/heterogeneidade das posições e das proposições.

1.3.3.3 Retratos em forma de narrativa

Inspirados na matriz teórico-empírica de Bernard Lahire (2004), entendemos que os indivíduos, na sua singularidade, são sempre socialmente plurais, conjugando em si disposições múltiplas que são por vezes ativadas, e por vezes não, consoante os contextos nos quais estão inseridos, o papel que estão a desempenhar ou mesmo o público perante quem agem. António Firmino da Costa assevera mesmo que do ponto de vista analítico, isto coloca frequentes perplexidades, bem conhecidas dos que estudam, por exemplo, percursos escolares, trajetórias sociais, estilos de vida, ou, evidentemente, públicos da cultura (Costa, 2004), ou, seguindo o conselho do próprio Firmino da Costa, os modos de relação com a cultura.

Quando nos dispusemos tentar compreender o que significa a prática expressiva ativa de uma arte junto dos nossos entrevistados tínhamos como objetivo subsumido atingir o patamar das regularidades sociológicas presentes nos discursos e representações, mas também as variações, contradições, ou as exceções, admitindo neste exercício até o resgate de alguma surpresa. Tomamos, então, de empréstimo os contributos de Bernard Lahire que nos concede a oportunidade de, ao desenvolver uma sociologia à escala individual, conseguir captar as diversas pluralidades existentes dentro de cada indivíduo.

Assumimos, então, a opção de apresentar neste relatório a perspectiva dos entrevistados atribuindo a cada um deles o seu lugar singular. Conscientes de que dessa forma se perde em compreensão de traços regulares, uniformemente expostos, arrogámos o que consideramos ser ganho maior em unicidade das experiências,

verbalizações, no fundo, sentidos e significados múltiplos que cada um dos protagonistas atribuiu à experiência que conosco partilhou.

Por conseguinte, para cada um dos 10 entrevistados compusemos um retrato em forma de narrativa a partir das narrações em entrevista que nos concederam. Os retratos descrevem, para além da situação social dos protagonistas, retomando frequentemente aspetos dinâmicos do seu passado, a relação mais ou menos forte, mais ou menos vincada com a indústria da cortiça, bem como a significação atribuída ao *Texturas* e os efeitos que a participação artística desencadeou nas suas vidas. Em todos os retratos há excertos de discurso que reproduzimos sem editar, isto é, mantendo as incorreções de expressão oral quando elas existiram, por exemplo erros de concordância e número, formas verbais incorretamente pronunciadas, entre outros. Num vai e vem constante entre o narrado e o interpretado, pretendemos aqui explanar essa perspetiva de significação tentando ser-lhe o mais fiel possível, sem perder, todavia, o desígnio de objetivação pelo qual o trabalho de investigação sociológica se deve orientar.

Finalmente, e retomando Lahire (2004) relativamente à sua experiência na construção de retratos sociológicos, “tais estudos de caso [aqueles que deram origem ao livro *Retratos Sociológicos. Disposições e variações individuais*, 2004] não se podem concluir se entendemos por conclusão uma parte que viria a condensar as características principais dos pesquisados num quadro coerente, resumindo e evidenciando a singularidade dessas pessoas. As únicas conclusões lógicas são, na verdade, conclusões teóricas que estabelecem a lista dos pontos interpretativos que puderam ser significativamente tratados.” (Lahire, 2004: 45) Levamos em conta as suas considerações e, nessa medida, optamos por não sumarizar o que de cada um se compõe como sendo seu, senão nas Considerações Finais deste relatório, lugar onde retomamos cada um, com a sua experiência e levantamos um questionamento final.

CAPÍTULO 2

CONTRIBUTOS TEÓRICO-CONCETUAIS SOBRE A INTERVENÇÃO SOCIAL PELA ARTE

2.1 A Sociologia da Cultura e a questão dos públicos

A questão dos públicos e dos modos de relação dos indivíduos com a cultura têm sido alvo de aprofundadas discussões no seio da Sociologia da Cultura. Aliás, enquadrada no âmbito da receção ou, para um entendimento mais profícuo, no âmbito das práticas e do consumo culturais, são clássicos os estudos que se têm debruçado sobre esta temática. Esta necessidade de se conhecer, avaliar, medir, quantificar, prever os públicos decorre de uma outra necessidade associada à compreensão do lugar de uma política cultural nas políticas públicas de um dado território.

Entendendo a política cultural como um domínio de intervenção pública torna-se premente conhecer e avaliar até onde este mesmo chega na sua função de interesse público. No que às políticas culturais diz respeito, torna-se fundamental considerar o alcance de todas as linhas de planeamento e ação projetadas, sendo a captação do maior número de indivíduos para a qualificação cultural um dos objetivos constantes de cada projeto de intervenção cultural, seja ele de pendor nacional, seja ele de pendor mais regional. Este indicador de escala pode ir mais além na exploração que aqui desenhámos se atendermos ao facto de que a intervenção pública em favor da cultura nem sempre foi uma evidência, e muito menos antes da modernidade que o século XIX fez emergir.

Com efeito, o papel cultural do Estado aparece verdadeiramente com a formação dos Estados modernos, e com as administrações que lhes subsistem. Não se supõe que, face à cultura, o Estado possa ser neutro, até porque é ele próprio um produtor e um promotor de cultura, nomeadamente no que se refere a questões identitárias das nações como a língua, a educação, os princípios jurídicos que regulamentam os recortes territoriais dos países, entre outros.

Por conseguinte, a democratização das instituições de cultura a partir de instituições de cultura erudita como a ópera, as grandes orquestras e os teatros nacionais, será o primeiro grande elemento definidor de políticas culturais nacionais,

processo esse que se inscreverá numa lógica de tomada de consciência de uma identidade nacional coletiva (Lacombe, 2004).

Com efeito, uma política cultural exige a convergência e a coerência entre dois fatores: a organização da representação do papel do Estado no que se refere à arte e à cultura e a organização de uma ação pública (Urfalino, 2004). Uma política cultural é sempre um objeto composto tanto pela história das ideias e das representações sociais como por uma história do Estado. Mais, ela exige a união destas forças. Não se reduz nem à justaposição de políticas sectoriais, nem a uma “redistribuição republicana do mecenato real” (Urfalino, 2004:14), porque é uma totalidade construída pelas ideias, por práticas políticas e administrativas situadas num contexto intelectual e político. Daqui resulta que a cultura nunca formou um sector claramente delimitado de ação pública.

Aliás, o princípio de democratização da cultura nomeadamente reportando-se ao caso francês (Dubois, 1999; Donnat, 2003 e de novo Urfalino, 2004), e que subsiste à origem das diferentes instituições culturais na Europa era simples: o acesso à cultura via-se principalmente entravado por obstáculos materiais, financeiros ou geográficos; os poderes públicos deveriam assim ater-se a uma política proprietária e de eficácia de preços e de equipamentos. Ao mesmo tempo que nasce a ideia de um serviço público de cultura, o papel cultural do Estado evolui em diferentes configurações segundo as características várias do país, entre outras, as administrativas e as tradições históricas.

É na esteira deste conjunto de imprecisões e dissensões que mais se procura a legitimação em torno da cultura e da importância que este domínio da vida social tem para os indivíduos de um dado país, num dado momento histórico. O marco teórico fundamental a este respeito tem início nos primeiros inquéritos às práticas culturais dos franceses realizados por Olivier Donnat (1973, 1981, 1989, 1997, 2003) e a partir dos quais se pretendia monitorizar as implicações que a intervenção nacional em termos de cultura teria junto da população. Aliás, os resultados desses inquéritos serviram de mote para amplas discussões políticas, primeiramente em França, mas posteriormente noutros países que foram acompanhando e tomando de empréstimo (na medida do possível) o modelo de desenvolvimento cultural que estava então projetado, mas também para o desenvolvimento da investigação científica especificamente associada às práticas culturais²⁸.

²⁸A perspectiva anglo-saxónica dos *Cultural Studies*, numa tentativa de oposição discursiva à Sociologia da cultura francesa cuja tradição em muito se associava a uma lógica académica, aliara-se a um conceito de cultura no seu sentido mais amplo e tentaria reconstituir padrões de comportamento, estilos de vida,

Portugal, apesar de cronologicamente distante, não permaneceu estranho a estas reflexões, vindo a incorporar na sua própria orientação estratégica para a cultura os princípios daquilo que se dizia ser uma política cultural universalmente acessível, observável pelos traços estruturadores que lhe subjazem: a permanência de um figurino centralizador estatal, seja na vertente da posse do equipamento estruturante, seja na das iniciativas diretas (o Estado como principal promotor de iniciativas culturais e artísticas) e indiretas (o Estado como o principal financiador e parceiro). Este modelo de política para a cultura revela-se hesitante e frágil, especificamente no que se refere aos equipamentos e operadores privados, bem como o *deficit* de profissionalização dos serviços de cultura, pelo que se assiste a uma contradição entre a referenciação ao modelo político-cultural francês, no plano dos discursos e das representações, sem as contrapartidas no plano das práticas. (Santos, 2003: 83).

A questão dos públicos culturais permanece transversal a esta fragilidade reconhecida. Seguindo ainda os traços estruturadores já não da política cultural portuguesa, mas sim da condição de semiperiferia do país, muito ancorada num processo de modernização tardio e vulnerável, encontramos em Portugal coincidências com o que é globalmente descrito para a população francesa, designadamente na importância que o capital escolar, as categorias ou os escalões socioprofissionais, assim como o segmento etário da população têm na definição dos consumidores ou práticas culturais (Lourenço, 2003). Recapitulando os contributos de Bourdieu (2010 [1979]) existe uma hierarquia social de acesso aos bens culturais em função das origens sociais, dos diplomas e das posições sociais que podem estar correlacionadas com um tipo de uma quantidade de práticas culturais. Em Portugal, são inúmeros os estudos que vêm demonstrando uma certa rarefação das práticas culturais bem como a identificação de um universo de consumidores socialmente seletivo (Pais, 1994; Conde, 1998; Lopes, 2000; Gomes (coord.), Lourenço e Neves, 2000; Fortuna e Silva (org.), 2002), apenas para elencar alguns), o que reitera a presunção bourdiana das desigualdades sociais no acesso à cultura legítima, isto é, no acesso ao que é reconhecido pelas categorias dominantes na vida social, nomeadamente no campo cultural.

constelações de pensamentos e horizontes de expectativas partilhados pelos indivíduos que produzem e consomem cultura, enfatizando nessa medida a sua produção ativa. (Rodrigues & Leão, 2012)

2.1.1 O valor da cultura na sociedade contemporânea e a especificidade do urbano

Considerando as tendências de reconfiguração dos campos culturais nas sociedades contemporâneas, nomeadamente na sociedade europeia, é possível assistir à emergência da cultura como um facto maior da vida social, sobretudo na vertente da educação e da arte. As práticas culturais têm-se manifestado consentâneas com a ampliação grupal daqueles que consomem cultura des-elitizando-a, mas seguindo a reprodução de uma certa massificação no que se refere à escola, ao turismo e aos *media*. A escola de massas, o turismo de massas e a comunicação de massas são fenómenos sociais em tudo contributivos para uma cultura de massas que acaba por tornar acessível formas e contactos estéticos a grupos daí usualmente afastados.

Qualquer um dos fenómenos enunciados tem a sua origem no conjunto de transformações sociais, económicas, políticas e tecnológicas ocorridas na segunda metade do século XX e, mais recentemente, na institucionalização de um modo de vida global. A prosperidade económica associada ao processo de pacificação mundial, bem como o processo de desenvolvimento tecnológico concomitante à implementação de um modelo de Estado capaz de conferir o bem-estar aos seus cidadãos, implicando-se ativamente na garantia de satisfação das suas necessidades educativas, de saúde, habitacionais e de solidariedade social, permitiram aos indivíduos aceder a um conjunto de bens não só de índole material, mas frequentemente de carácter simbólico, aos quais não tinham anteriormente acesso.

Nas últimas décadas a Sociologia tem procurado perceber o rumo do desenvolvimento social moderno. Apesar de algumas posturas inconciliáveis, há a uniformidade de conceção sociológica de que vivemos num período de acelerada e profunda mudança, transformadora dos papéis que antes eram pacificamente atribuídos aos vários atores sociais, sejam eles, o Estado, as instituições públicas e privadas, os indivíduos. O final do século XX significa o fim de uma era assente no paradigma de transformação dos recursos naturais - o paradigma industrial – e a emergência da sociedade pós-industrial²⁹ (Bell, 1976; Beck, 1986; Castells, 2001). Apesar das sociedades pós-industriais revelarem progressos notáveis em relação a muitos dos aspetos que outrora geravam o risco e o perigo do acidente, apesar de a prevenção ser a

²⁹ Com as suas variantes de sociedade em rede, sociedade de risco.

palavra de ordem neste domínio, apesar da chamada sociedade de informação, baseada no conhecimento e na alta tecnologia, dominar mais sectores de atividade, a verdade é que a globalização desafia as tradicionais hierarquias e gera novas desigualdades assentes na flexibilização do processo produtivo, na nova divisão do trabalho e na dispersão geográfica da produção. A globalização promoveu ainda o aumento dos problemas transfronteiriços e transnacionais colocando em causa os mecanismos tradicionais de poder e as instituições, bem como a soberania dos Estados-Nação, aliás, conceito que está em reformulação, considerando a crescente apologia das associações de Estados. Gerou, ainda, uma nova estrutura social e um novo modo de vida assente na sobrecarga do indivíduo, a que se veio chamar individualismo ou individualização.

Em 2008, Castells chama-lhe “uma nova sociedade” (2008:315-24), e Beck, “um novo cosmopolitismo” (2008:325-34). A nova sociedade de Castells passa pela articulação da sociedade em rede e o poder da identidade individual, que em boa verdade quase poderia subsumir-se à sua definição de rede, atribuindo ao indivíduo a metáfora do nódulo da rede. Já o novo cosmopolitismo de Beck, por sua vez, corresponde a uma nova sociedade desterritorializada, cujos valores se apresentam de maior influência relativamente aos valores nacionais, o que revela uma contradição ao projeto de Estado-nação. Quer uma, quer outra acentuam a necessidade de crescimento do local em detrimento do global, seja por via do ator (para Castells, o *self*), seja por via das instituições (para Beck, a política e os movimentos sociais).

Neste novo entendimento de sociedade, o local parece ganhar uma vitalidade relevante, muito associada aos processos de revalorização regional por via da cultura. É fundamental considerar-se aqui o papel das pequenas cidades nesta nova atribuição de valor ao território, na medida em que se configuram como atores essenciais das políticas territoriais locais, seja através da grande variedade de intervenções nos domínios da arte e da cultura, da afirmação crescente dos autarcas neste terreno de ação, ou ainda da progressiva autonomização dos serviços culturais autónomos. O território é cada vez mais um dos novos paradigmas de ação pública e da ação profissional, e a cultura assume-se cada vez mais como um dos fatores capitais da dinâmica da territorialização.

A territorialização da ação cultural induz, então, não só uma transformação das regras do jogo entre os parceiros públicos, dando aos poderes locais um papel preponderante na definição dos seus projetos culturais, mas faz igualmente movimentar as relações entre instituições públicas territoriais e os seus atores culturais: as múltiplas concertações e outros exercícios de democracia participativa que se multiplicaram desde

há alguns anos são o sinal de que alguma transformação acontece na construção das políticas públicas, mesmo se as tensões, os conflitos de interesses e as contradições do sistema subsistem.

Uma das dimensões possíveis para se pensar a territorialização cultural parece encontrar-se nas transformações associadas às cidades, nomeadamente nas dinâmicas geradas por um conjunto de novos sectores culturais que assumem um papel estratégico na renovação destes espaços bem como das suas economias locais. Silva & Fortuna (2001) referem-se ao processo como o *redesenvolvimento* das cidades enquanto um processo que pontua “iniciativas culturais diversas que alteram profundamente o significado e o lugar marginal que a cultura, tanto a sua produção como consumo, detinha décadas atrás no panorama urbano português. Em redor da cultura e de algumas das suas expressões materiais nas cidades (equipamentos especializados, zonas comerciais, projetos de reconversão e de renovação de espaços marginais ou decadentes, entre outras situações) estamos a assistir à criação de novas centralidades urbanas, com renovadas funções (lúdicas, culturais e educativas), associadas a novas modalidades de comunicação e ao surgimento de novos agentes culturais especializados e novos campos de ação de que está a resultar uma profunda reconfiguração física e também estética e simbólica da cena urbana portuguesa, e, em particular, dos seus espaços públicos.” (2001:419)

Refletindo sobre o estatuto e o papel das artes e dos artistas contemporâneos como característica fundamental para o desenvolvimento social (coesão e inclusão social até à competição económica à escala global) o paradoxo parece ser claro na medida em que enquanto as artes ganham importância quantitativa e maior legitimidade, os campos artísticos parecem perder a sua especificidade e cada vez mais a sua autonomia, tornando-se instrumentos de objetivos políticos e económicos (Santos 2006; Santos & Melo, 2006). A instrumentalização parece prender-se, então, com a crescente sobreposição de objetivos utilitários, i. e. de utilidade social reveladora de um certo pragmatismo, relativamente aos princípios dos campos artísticos, tornando-se as artes vazias de sentido e convertidas a um meio de atingir determinados objetivos, entre outros meios possíveis. É verdade que cada vez mais se equaciona a cultura, designadamente a produção e o consumo culturais como geradores de valor económico (especificamente na economia da cultura, cfr. Hendon, 1987; Throsby, 2001 in Santos & Melo, 2006); as artes como potenciadoras de utilidade económico-social no que se refere à coesão, à inclusão e ao emprego (Matarasso, 2001, in Santos & Melo, 2006);

ou, finalmente, associando-se a imaterialidade representacional do valor da arte como um reforço da competição simbólica e da produção de imagens que funcionam como identitárias das cidades (Fortuna & Silva, 2002). Aliás, num contexto de fortíssima competição entre cidades, o investimento na imagem da cidade ganha contornos decisivos enquanto potencial de vantagem comparativa. As atividades culturais podem “colocar no mapa” territórios esquecidos ou marginais, conferindo-lhes um dinamismo capaz de os inserir no “território-rede” de subsistemas urbanos de interação. (Lopes, 2003). É neste sentido, que se reforça a probabilidade cada vez maior de instrumentalização da cultura. Progressivamente vai-se perdendo a noção de arte pela arte, tomando-se o caminho da arte pelo económico, da arte pelo social, da arte pelo político, isto é, da arte por tudo o resto e não apenas pela arte.

Com efeito, enquanto cidades, regiões e países competem por um estatuto simbólico, através do qual já perceberam que podem arrecadar mais-valia económica (Landry, in Matarasso, 2001), a ação pública, central ou local, tende a combinar dois princípios. O primeiro é o princípio da espetacularidade dos eventos ou das atividades. Este princípio é facilmente encontrado na produção de festivais e na sua capacidade para desenvolver os laços comunitários, projetar os lugares, atrair os turistas e gerar dinâmicas e investimentos. O segundo, o princípio da utilidade, refere-se à capacidade das artes para resolver problemas sociais ao nível da educação, da inclusão social, da empresarialidade e da formação profissional. Espetacularidade e utilidade misturam-se e cruzam-se (Santos & Melo, 2006) correndo-se o risco de redução da ação pública a estes dois princípios, o que concorre para a instrumentalidade.

Concretamente em Portugal dá-se cada vez mais importância “às formas e aos recursos do entendimento cultural das cidades e dos patrimónios urbanos, seja do ponto de vista dos modos de perceção/apropriação praticados por residentes e forasteiros – e, em particular, da recriação desses patrimónios como elementos de esteticização dos ambientes citadinos – (Fortuna, 1995 in Silva et al., 1998) -, seja do ponto de vista da sua utilização em estratégias de intervenção cultural (Pinto, 1995 in Silva et al., 1998)”.

2.1.2 Políticas culturais e consumo cultural

A reconfiguração do quadro representacional no qual se inscrevem as populações criou condições para um potencial crescimento do consumo cultural, o que conduziu a modelos de interferência política mais ou menos feroz, de acordo com concepções socio-históricas dos próprios estados nacionais. É conveniente lembrar aqui a reflexão de Silva (2003) acerca da relação entre as tradições históricas dos Estados e as suas correspondentes políticas públicas. De acordo com o autor, ideologia e diacronia (ou tempo cultural) uma vez conjugadas dão origem a uma tipologia de políticas culturais que variam na maior ou menor intervenção do Estado central, bem como nos guiões de preservação patrimonial ou, pelo contrário, de incitamento à criação cultural.

Num esforço de síntese sobre esta proposta é possível afirmar-se que em termos ideológicos a política cultural de direita assenta numa intervenção do Estado definida a partir de posições conservadoras (repudiando a criação cultural enquanto fim último do homem) e a partir de posições liberais onde tem que ser o mercado a regular a atividade de criação e de consumo cultural. A política cultural de esquerda por sua vez é endógena ao próprio campo cultural, isto é, é uma atitude gerada dentro do próprio campo cultural (Silva, 2003: 13-4).

Albuquerque (2011), referindo-se à cultura como uma categoria de intervenção pública, renova o percurso ideológico-cronológico avançado por Santos Silva. Na investigação que levou a cabo, a autora conclui que “quanto mais próximos estamos do posicionamento à direita, mais encontramos a permanência da defesa e da promoção das tradições populares, aproximando-nos da política cultural como política de construção de uma identidade local, arreigada na sua expressão tradicional e nos seus grupos de dança folclórica e num baixo número de infraestruturas culturais. Os números hegemónicos da dança e da expressão tradicional mantêm-se, quando nos aproximamos do centro-direita. Por outro lado, quanto mais próximos estamos da esquerda, maior será a expressão tradicional da cultura, ainda que não propriamente da dança, com um número considerável de infraestruturas culturais. No centro-esquerda, desce significativamente o peso da expressão tradicional, destacando-se, portanto, a maior pluralidade de expressões que definimos dicotomicamente neste estudo como

tradicionais e etnográficas ou clássicas e contemporâneas, sendo que o número de infraestruturas culturais é significativamente maior.” (Albuquerque, 2011: 283)

As políticas culturais dos estados democráticos contemporâneos localizam-se na zona central de confluência entre as ideologias e os tempos culturais, evitando a ideia de uma exclusão absoluta, bem como de uma complementaridade pacífica entre todas as possibilidades de combinação. Ainda segundo Silva (2003), concretamente em Portugal, o modelo de administração cultural seguiu os traços do arquétipo europeu-continental, correspondente ao modelo centralizador avançado por Lacombe, em muito devedor da tradição francesa. Este plano diverge dos outros, nomeadamente do anglo-saxónico, em diferentes áreas, designadamente no papel do Estado, no papel do mercado, no papel das organizações não mercantis, nas opções culturais e nas opções ideológicas, nos instrumentos de apoio público à criação cultural (designadamente financeiros, fiscais, monetários e mecenáticos), e no estatuto e no alcance comparativo das intervenções a partir do Estado central, das regiões ou das localidades (Melo, 2007: 55).

Consumo cultural e política cultural estão, nessa medida, invariavelmente relacionados, ainda que se aflore a natureza da relação como sendo de pendor mais protecionista, ou, pelo contrário, de um livre arbítrio pelo mercado. Os públicos da cultura, enquanto atores privilegiados do consumo, deambulam por dentro de um labirinto (tomando de empréstimo a reflexão de Helena Santos, 2004) que vai sendo construído consoante a maior ou menor definição estratégica do Estado, e percorrido também mediante as suas características oscilantes, mais ou menos significativas para o tipo de consumo disponível que em muito deve ao dinamismo dos mercados culturais.

É aliás neste sentido que se associa cada vez mais cultura e economia numa lógica dialógica onde se entrecruzam valores radicados no domínio simbólico-expressivo com valores firmados na racionalização e materialidade, conferindo à cultura um lugar cada vez mais privilegiado nos mercados económicos, e à economia um lugar de utilidade pragmático-funcional nos circuitos culturais.

De acordo com Helena Santos, é neste enquadramento que a questão dos públicos se afigura também ela herdeira de duas conceções socio-históricas da cultura e das suas relações com “*mercados*” (2004: 155). À luz do que antevimos relativamente à política cultural e à influência que a historicidade civilizacional desencadeia na criação de princípios estratégicos orientadores do fazer política, encontramos na Sociologia da cultura, e especificamente nos modos de relacionamento dos Estados com os públicos, ora uma conceção universalizante de cultura que lhe reconhece princípios duradouros de

hierarquização simbólica e social, ora uma conceção marcadamente mercantil e liberal e simultaneamente filantrópica da cultura. (*Ibidem*)

A primeira é devota do modelo paradigmático francês cuja principal questão institucional se desenvolveu em torno da acessibilidade às grandes obras de cultura, nomeadamente em termos de diversificação da oferta cultural, de regulação dos mecanismos de mercado em termos de criação e circulação culturais, e da formação da procura numa amplitude de géneros artísticos. Já a segunda, originária de uma tradição anglo-saxónica, desencadeou-se em torno da centralidade industrial e mediática da produção cultural e dos públicos da cultura, com uma intervenção estatal tardia e ténue, sobretudo ancorada em resultados económicos associados a outro tipo de externalidades, nomeadamente de pendor social, não exclusivamente artísticas. Quer-se com isto dizer, que neste modelo de interpretação cultural, “a relação das obras, das instituições e dos criadores com os públicos integra-se nesta ideologia transversal de uma cultura popular comunicacional, onde a criação artística se perspetiva em grande medida através da sua instrumentalidade funcional dos planos económico e social.” (Santos, 2004: 155-6)

Em Portugal, e apesar de se assumir a influência normativa do modelo francês de intervenção cultural é fundamental equacionar o fenómeno de hibridismo das formas prático-simbólicas a que se assistiu, especialmente no pós 25 de Abril, em que o país fervilhava de necessidades culturais e exigência sociais. Assiste-se então a um entrecruzar de modelos, dispositivos de intervenção, oscilações programáticas que deram origem a planos de transformação social menos do lado das formas culturais mais instituídas e nobilitadas e mais das formas espontâneas e instrumentais para a intervenção sociopolítica mais ou menos direta. (*Idem*).

Este plano de movimentação geral da cultura, da política cultural e de uma certa ideologia de base ora mais essencialista, ora mais pragmática dá origem a um conceito de público bastante mais alargado do que o que vulgarmente se entende enquanto público cultural – aquele que assiste a eventos culturais e que consome cultura de uma forma mais ou menos sistemática. Neste plano de reconfiguração das relações entre políticas, instituições e mercados culturais (Moulin, 1992 in Santos 2003) assiste-se então a um crescendo, não só em número, daqueles indivíduos disponíveis para se relacionarem de alguma forma com a cultura, mas sobretudo em “qualidade” ampliando-se o leque de populações a atingir e diversificando-se as suas características estruturais.

Nesta disseminação geral de alargamento e aprofundamento do agrupamento de indivíduos que mantém uma afinidade regular com a cultura concordamos com a sugestão de Costa (2004) ao reiterar a necessidade de uma nova problematização em torno dos públicos da cultura – aquela que os entende num tipo específico de relação social, e já não numa lógica relativamente simplista de aplicação a grupos ou categorias sociais. O autor entende que a relação social de que fala concretiza-se, nas sociedades atuais, no entendimento de que as pessoas têm uma relação com as instituições, relação essa que, a par de alguns fenómenos associados à mudança social, nomeadamente os processos de globalização, inovação tecnológica e a emergência de uma sociedade do conhecimento, promoveu uma transformação profunda nos modos de relação das pessoas com as instituições. A nova relação assume uma configuração mais complexa, mais próxima, mais exigente e mais diversificada, conferindo ao ator social um papel de maior protagonismo na esfera da receção cultural. Nesse sentido, Firmino da Costa (2004) entende como primordial considerar-se um novo olhar, nomeadamente uma nova perspetiva de investigação, onde se equaciona mais os modos de relação dos indivíduos com a cultura do que propriamente a constatação de quem são afinal esses públicos. Trata-se sobretudo de passar de uma estratégia de “*quem*” e de “*quantos*”, para uma estratégia de “*como*” e de “*porquê*”, sublevando-se, nesse sentido, o plano da compreensão face ao plano da caracterização.

Esta perspetiva relacional tem necessariamente implicações na própria definição de cultura e arte. Com efeito, o termo cultura reveste-se de vários significados. A cultura da terra faz referência às atividades agrícolas e silvícolas. No sentido cognitivo, pensa-se em cultura geral que corresponde a um conjunto de conhecimentos nos mais variados domínios. No sentido etnológico, trata-se de ritos, crenças, mitos, tradições, códigos, normas (...) comuns a um povo ou a uma comunidade. Uma quarta aceção faz referência ao campo no qual se exprime a atividade artística.

A fronteira entre estes quatro significados é bastante estreita. Citemos, por exemplo, certos rituais religiosos antigos (cultura dos povos) que tinham por objetivo ter o favor dos deuses encarregues de proteger a produção agrícola (cultura da terra). Para reforçar a sua eficácia mágica alguns destes rituais são oficializados por padres, considerados como eruditos (cultura dos saberes), que utilizam ornamentos, esculturas, danças, cânticos (cultura artística).

Hoje na Europa a produção agrícola, ainda que presente, foi distanciada pela produção industrial, pelos serviços e lazeres. Os conhecimentos são centralizados nas

redes informáticas, o que permite uma certa acessibilidade à compreensão da cultura dos povos. Esta última, porém, é, de alguma forma, muito limitada na medida em que a sua apreensão passa igualmente por uma experiência sensível. Quanto à cultura artística, ela varia entre uma expressão de massa mobilizadora de importantes meios (o que a aproxima inevitavelmente de uma certa forma de industrialização) e uma criação muito local, quase intimista mas infelizmente unicamente acessível a certos iniciados. A cultura artística pode ser igualmente apreendida no sentido bourdiano do termo, isto é, como um campo, um espaço da sociedade que tem os seus códigos, as suas normas e o seu público, no qual se joga uma relação de força entre os dominantes (que comandam o campo) e os dominados.

Coloca-se aqui em questão o acesso à cultura, sendo que o desafio consiste em penetrar no campo, em descobrir os seus códigos e aprender a utilizar as suas normas. O acesso à cultura não ambiciona inverter a relação de força, mas simplesmente permitir a cada pessoa mover-se no seio do campo com mais facilidade, o que deverá danificar todo o sentimento de exclusão do campo e, de maneira mais geral, da sociedade.

Neste sentido, importa considerar então o modo como os indivíduos se relacionam com as instituições e, mais especificamente ainda, sobretudo numa das lógicas desse inter-relacionamento, considerar a relação entre os indivíduos e o seu contexto imediato de ação, no domínio das práticas culturais.

É, então, neste enquadramento que se sugere a passagem de um paradigma do (s) público(s) da cultura para um paradigma do cidadão criativo, a partir do qual todos os indivíduos têm potencial não só para assistir, ouvir, escutar, apreciar e fruir um qualquer acontecimento cultural, de pendor mais erudito, ora mais comercial, mas sobretudo para participar ativamente nesse processo de criação artística e cultural. Para isso, em muito tem contribuído a emergência de projetos artísticos “*reais*”, isto é, de iniciativa ou raiz profissional-artística, para o qual se mobilizam públicos que são convertidos em elementos intrínsecos ao projeto artístico (e não “*figurantes*”) (Santos, 2003; Santos, *et al.*, 2014).

Em Portugal são cada vez em maior número os exemplos disponíveis de projetos artísticos, desenvolvidos no âmbito de dispositivos de intervenção de pendor mais social, que utilizam a cultura e a arte como ferramentas predominantes. Apenas para enunciar alguns, as iniciativas levadas a cabo pela Outra Voz em Guimarães (desde 2012), o conjunto de projetos de intervenção sociocultural coordenados e coreografados por Madalena Victorino (nomeadamente o Vale, em torno dos concelhos do Vale do

Tejo, em 2009, e, mais recentemente, o Miragem, um projeto em parceria com o município de Odemira, 2014), o trabalho desenvolvido pelo Teatrão e o Bando à Parte em Coimbra com jovens em risco de exclusão social, desde 2011, ou ainda o Som da Rua, que trabalha com a população sem-abrigo no Porto, desde 2009, são claros exemplos deste novo entendimento do público da cultura como qualquer cidadão com potencial criativo. Para além do caso que é trabalhado nesta investigação, e concretamente em Santa Maria da Feira, encontramos várias iniciativas. O próprio Festival Internacional de Teatro de Rua tem levado a cabo, em todas as edições, espetáculos realizados com “*pessoas reais*”, que vivem o seu quotidiano e o aprendem a traduzi-lo em linguagem estético-simbólica.

Naturalmente, e sobretudo no plano analítico, este novo entendimento tem implicações em torno de um par de opostos que se configura entre os valores essencialistas e os valores pragmáticos da arte e da cultura. Se no primeiro entendimento a arte é feita pelos artistas para um mercado relativamente restrito, isto é, aquele em que o público consegue descodificar a mensagem criada sem que tenha havido a preocupação de comunicar – reportamo-nos à ordem da estética e ao ponto de vista do seu criador - já no segundo, encontramos uma lógica pragmática de entendimento artístico, em que a estética cumpre uma ou variadas funções, em planos existenciais não necessariamente artísticos – reportamo-nos também à ordem estética, mas aqui já do ponto de vista da receção, atendendo principalmente aos efeitos que a mesma terá no seu público: o que ela mostra, o que ela denuncia, o que ela provoca, o que ela acompanha como impulso. Atribui-se-lhe então uma justificação acerca da qual se legitima uma determinada criação artística, o que não tem valor na perspetiva de quem recebe uma obra de arte enquanto forma pura de uma expressão, à qual corresponde um tipo mais plástico e pragmático de descodificação.

Ora, trata-se então aqui de contemplar os princípios da democratização cultural, nomeadamente os seus sucessos e os seus insucessos, no sentido em que ainda que se reforce a regulação e a implementação de uma política cultural assente no aumento, descentralização e diversificação da oferta, redução de preços, sensibilização junto de grupos sociais específicos, não deixa de ser fundamental atender à dinâmica dos mercados, nomeadamente ao facto de haver uma certa necessidade da certificação da produção cultural, o que acontecerá por via dos públicos (Santos, 2003). Daqui se conclui que não é suficiente oferecer sem que se crie no público uma necessidade de consumir. Essa necessidade não surge da mera existência da obra, mas sim de um

conjunto de dinâmicas socializadoras trabalhadas junto das populações desde tenra idade, o que significa demonstrar uma certa utilidade do que é oferecido. É então desse ponto de vista demonstrado um certo valor de uso da cultura, designadamente no que se refere às suas potencialidades sociais, económicas e, sobretudo, cívicas.

A este respeito, esta perspectiva remete para uma lógica da democracia cultural, a partir da qual a cultura ultrapassa a dimensão do saber, associada à lógica patrimonial, e a dimensão do ter, associada à lógica da difusão, para a lógica do ser, devolvendo o conceito à essência do indivíduo e das próprias populações. Atendendo às declarações do Conselho da Europa (2010), a cultura não se limita apenas de um bem de consumo, mas abrange um âmbito de desenvolvimento pessoal e de participação social. Trata-se portanto de conferir ao ser humano a possibilidade de ultrapassar uma determinada cultura imposta ou dada, mediante a criação da sua própria cultura, reforçando aí os traços da comunidade em que surge e a partir da qual se desenvolve.

2.2 Cultura, arte e intervenção social

É ponto assente que as artes, por um lado, e a cultura, por outro, são dois importantes vetores da sociedade, que fazem o interface da relação entre as pessoas e o mundo, fomentando e enriquecendo as competências e experiências do ser humano, dado o seu cunho didático, capacitante e de emancipação, afigurando-se neste sentido, fundamental a existência de uma relação de cooperação e vinculação entre as dimensões cultural, educativa e social através, por exemplo, de programas de intervenção e de políticas públicas adequadas.

Com efeito, um dos grandes papéis das artes é a sua capacidade formativa e capacitante, alicerces para a formação das pessoas e que lhes permite transpor barreiras, sejam elas sociais, económicas ou simbólicas, entendendo-se frequentemente que a ação promovida pelos domínios artísticos deve incidir no ensino e na aprendizagem da arte e da prática cultural como importantes impulsionadores no esforço para a resolução de problemas sociais, ainda que não seja este o propósito privilegiado da atuação cultural. Ressalva-se a este respeito também que a aprendizagem, ainda que não formal, de uma qualquer área artística se apresenta como um mecanismo de adaptação criativa e autónoma à contemporaneidade.

As sociedades contemporâneas, e particularmente a sociedade portuguesa, têm vindo a assistir a uma transformação na conceção da cultura que tem conferido particular atenção ao desenvolvimento de projetos culturais com comunidades. Esta transformação é, simultaneamente, concomitante e consequente face à mudança global de paradigma no que ao contributo da cultura para transformar territórios e populações diz respeito. Neste novo padrão de pensamento, a cultura deixa de ser entendida como mais um elemento sobre o qual a atividade humana, na sua especificidade política, deve intervir (juntamente com outros elementos), para passar a ser ela o ator³⁰, instrumento gerador e potenciador da transformação social das paisagens urbanas e rurais (Lourenço, 2008).

A propósito desta transformação repare-se na mudança de enfoque do discurso político, inicialmente muito centrado nas políticas de descentralização e democratização da oferta cultural – veja-se em particular a criação de infraestruturas em meados dos anos 80, como a rede pública de bibliotecas, e em especial o contexto das políticas culturais autárquicas (Azevedo, 2003, 2007; Melo, 2007; Lopes, 2008; Silva, 2007) – para a gradual incidência em preocupações políticas que visam a democratização da procura cultural, isto é, uma atenção especial à promoção de vias de contacto, de experiências e de conhecimento socialmente alargadas de acesso aos bens e serviços da cultura, e sobretudo, recentemente, a inclusão da participação ativa dos indivíduos na criação artística, como instrumento de democracia cultural. Esta mudança de paradigma remete o acesso à cultura para segundo plano, fazendo emergir a participação ativa na cultura como dimensão fundamental dos projetos culturais. Já não se trata de aceder ou pensar nas condições do acesso, mas sim em participar e, sobretudo, pensar nas condições da participação.

Uma das vias privilegiadas para promover essas novas formas de contacto com a cultura correspondeu, por exemplo, à criação dos serviços educativos³¹ nos distintos equipamentos culturais portugueses, alguns também de pendor autárquico, para que se estabelecesse o diálogo, o encontro, a comunicação e o debate entre as comunidades e as instituições culturais, atores também eles tão afastados entre si durante longos períodos da vida cultural portuguesa. Por outro lado, a incorporação da educação

³⁰ O conceito aqui presente difere no seu sentido sociológico do utilizado enquanto agente. Entende-se o ator como o ser comprometido, ativo, interventivo num conjunto de relações sociais concretas, e não na sua dimensão predeterminada, o ser reprodutor dessas mesmas relações.

³¹ A este respeito importa considerar o tempo ainda recente deste tipo de serviços em Portugal. De acordo com Miguel Honrado (2007) data de 1997 a criação do Centro de Pedagogia e Animação do Centro Cultural de Belém, o projeto pioneiro.

artística nas escolas de ensino regular vem reforçar também este princípio de contributo socializador para uma formação de públicos o mais precoce possível.

Pode dizer-se sinteticamente que é perceptível uma passagem de preocupações eminentemente focadas na infraestruturação – associadas à qualificação da cultura – para outras associadas à qualificação pela cultura, ou seja, o desenvolvimento global das populações, quer enquanto cidadãos informados, quer enquanto potenciais fruidores dos bens artísticos e culturais.

A própria Administração Pública tem contribuído para esta mudança de paradigma no que se refere à participação cultural, nomeadamente através do incentivo à criação e requalificação de serviços educativos nos equipamentos culturais, ao estímulo ao desenvolvimento de atividades desta natureza junto de agentes culturais e artísticos através de legislação específica, e as diversas tentativas de reequacionamento da aprendizagem e do contacto com as artes nas escolas do ensino regular (Lourenço, 2008:75), o que vem acontecendo por via das relações estabelecidas entre política cultural e política educativa. Por outro lado, assiste-se ainda ao recorrente desenvolvimento de outros projetos, designadamente de intervenção comunitária, que são desenvolvidos especialmente por agentes culturais que assumem ter uma função de dinamização das diferentes comunidades, o que nos encaminha, na maioria das vezes, para a compreensão de uma outra relação existente entre política cultural e política de ação social.

Ora, tais intervenções são consentâneas com a inscrição privilegiada nos desenhos institucionais das políticas sociais e das políticas culturais, na medida em que respondem funcionalmente a objetivos e princípios de inclusão social, não redutíveis a critérios socioeconómicos, e convertem a intervenção sociocultural em intervenção socioartística. Por outro lado, implementam nas ações redes localizadas de parcerias diversas, não apenas na sua dimensão prática, mas também indutoras de autênticas “*economias de produção*”, *cost-saving* (pela mobilização de agentes multilocalizados: na administração pública local, nas escolas, nas associações de base, nas instituições de ação social e reinserção, na comunidade envolvente). (Santos, 2003: 82-3) Para além disso, e como já tivemos oportunidade de aflorar, este tipo de iniciativas induz, ao nível da receção das obras artísticas, uma certificação político-institucional. A utilização de “*pessoas reais*” na criação de obras artísticas de raiz, com a direção de protagonistas do campo artístico, gera consensos no que se refere ao prestígio da qualificação artística envolvida nessa criação, ao mesmo tempo que introduz uma dimensão estética na vida

quotidiana que não é vulgar existir. Nesse sentido, impõe-se dar conta do trabalho de interação entre os artistas e os diversos intervenientes (a “*comunidade*” que integra os agentes institucionais, políticos, sociais e culturais de um dado território). Esse tipo de exercício tem sido ensaiado para o Vale do Minho e o projeto da companhia de teatro Comédias do Minho (Santos & al, 2014)

Helena Santos, no exercício reflexivo que nos oferece em torno Wozzeck, no âmbito da Porto Capital Europeia da Cultura 2001, adverte, porém, para a complexidade da pretendida compatibilização entre mundos sociais e culturais relativamente distantes, que, através de um pretexto emancipatório, amplamente divulgados nos princípios estruturadores das políticas quer culturais, quer sociais, podem tornar-se meros artífices de uma reprodução simbólica já instalada, nomeadamente em termos de legitimação cultural e artística.

2.3 Os efeitos sociais das artes

2.3.1 A particularidade (ou não) das artes comunitárias

A temática da relação entre a cultura, especificamente as artes, e o desenvolvimento comunitário tem sido amplamente discutida, sobretudo em contexto anglo-saxónico³², justamente no que se refere à instrumentalização de que a artes são alvo, nomeadamente por parte dos poderes públicos, para que se atinjam fins não imediatamente artísticos. A esta discussão justapõe-se uma outra, a da legitimação da arte, quando se equaciona a importância que esta pode (deve) ou não ter na vida quotidiana dos indivíduos e sobre que planos se deve intervir se assim for entendido como necessário. Enquadradas num todo mais abrangente usualmente designado como impacto³³, especificamente impacto social das artes, a instrumentalização e a legitimação das artes adquire novos contornos teóricos.

³²Parece-nos que tal preponderância é coerente com o entendimento, pelo menos por parte das estruturas académicas (*Cultural Studies*), da cultura nesses países, designadamente Estados Unidos da América, Reino Unido e Austrália. É aqui que reside uma conceção de cultura amplamente associada às dimensões de género, sexualidade, relações interétnicas, formas de exploração neocoloniais, e no que se refere à cultura enquanto dimensão estética e de lazer, aos *mass media* e à cultura popular.

³³Chamamos no entanto a atenção para o facto de que este trabalho não incorre na determinação conceptual do impacto. Apesar de ser recorrente a utilização pela literatura, quer empírica quer teórica, do conceito de impacto, o que aqui se pretende consiste em perceber os efeitos, as consequências que a participação ativa numa qualquer prática artística promove junto dos indivíduos.

Mas a que nos referimos quando falamos de arte?

Para Rajagopal, “chamar a alguma coisa arte consiste em invocar tanto a história como um ideal. A separação da arte e da cultura da influência da igreja foi um processo muito lento, possível apenas quando as nações ocidentais se tornaram majoritariamente monoétnicas e monoreligiosas, ao longo do século XVII, após o desaparecimento, conversão ou subjugação de toda a competição religiosa à igreja nacional. Este contexto de secularização permitiu à arte reclamar uma autonomia funcional, “art for art’s sake”, que lhe terá conferido um novo tipo de poder, acessível aos cidadãos. Em mais lado nenhum, nem a história nem o ideal são mais os mesmos, pelo que também a arte não pode manter o mesmo estatuto, e nesse sentido também a cidadania artística, ou o poder ganho através do uso, do fazer ou do desencadear da arte, teriam que ser também diferentes.” (Rajagopal, 2005: 139-140)

Na verdade, não pretendemos entrar pela definição estético-filosófica do que significa a arte, mas pretendemos sim, atermo-nos ao que é prático na arte, nomeadamente no seu “fazer”. É, portanto, às práticas artísticas e culturais que nos referimos quando trabalhamos os efeitos que o envolvimento, mais passivo ou mais ativo, de pendor de entretenimento ou de realização pessoal, de regularidade ou de *aficionado* (McCarthy, 2001) nas artes gera nos indivíduos.

Para o trabalho que aqui apresentamos julgamos pertinente enquadrar as práticas a que nos referimos no conceito de arte comunitária.

A arte comunitária surge no âmbito do conjunto de movimentos sociais das décadas de 60 e 70 do século XX como uma forma de luta contra a institucionalização das formas de arte convencionais. Tem como princípio fundamental ser uma forma de arte pública, e que no seu âmago corresponde ao exercício do interesse público (Lowe, 2001). É nesse sentido uma arte de todos e para todos, com um forte pendor crítico e criativo que visa promover uma transformação da realidade através da justiça social e dos princípios comunitários. Aliás, a este respeito a arte comunitária acaba por tornar-se indissociável das manifestações de artes de rua, que no seu móbil, nos seus princípios e objetivos se aparentam semelhantes. Como já havíamos discutido em *Artes de Rua e Política Cultural Local: o Caso de Santa Maria da Feira* (2007), Dapporto e Sagot-Duvaouroux (2000) apresentam três conjuntos de razões possíveis para o movimento das artes de rua enquanto fenómeno artístico. Estas manifestações podem ser fundadas sobre a experimentação radical, em rutura com linguagens estéticas dominantes; podem ser de tradição popular, para defender e preservar a herança cultural, como uma forma de

resistir à modernidade acusada de ser elitista; ou podem, finalmente, ser consideradas manifestações artísticas próprias dos jovens que construíram as suas referências estéticas, alimentados pelo clima de contestação geral característico dos anos 60/70, e que estão à procura de um terreno de expressão correspondente aos seus ideais políticos (2000:16-17).

As artes comunitárias, neste sentido, manifestam-se então numa forma inteligível, inclusiva, colaborativa e experiencial de fazer a arte, de qualquer tipo que ela seja, e, apesar de virtualmente qualquer tipo de atividade artística poder ser utilizada num contexto comunitário, a literatura académica em torno das artes comunitárias inclui como privilegiadas o conto, a produção de vídeo, o teatro, a dança, a poesia, a fotografia, a cerâmica, a música, a reabilitação de territórios excluídos, os festivais, as instalações e exposições, entre outras.

Neste sentido, definir arte comunitária significa ser permeável a uma heterogeneidade vincada que se unifica num desígnio exposto por Goodlad et al. (2002), como aquilo que proporciona às populações usualmente excluídas o acesso às artes em escolas, prisões, no local de trabalho, nas ruas e nos projetos de habitação social. Encorajam a participação e lidam com questões de classe, género, raça, saúde, habitação, bem como com preocupações ambientais. Constituem, por essa via, uma forma de os grupos marginalizados amplificarem a conceção de público ativo, que participa, a, de alguma maneira, tornarem-se artistas.

Os artistas comunitários, no sentido tradicional, defendem um projeto de mudança social; partilham o poder com os membros das comunidades, são ativistas, e atuam fora do estabelecimento da academia e do mundo artístico convencional. De forma diferente face aos outros artistas, os artistas comunitários estimulam a criatividade das outras pessoas bem como o seu pensamento político. Constituem portanto uma forma de organização comunitária.

De acordo com Lowe (2000), as artes comunitárias representam “um fenómeno sociológico que influenciam o desenvolvimento de uma comunidade”, e têm potencial para criar impactos em decisões políticas que se referem a questões sociais. Com efeito, as artes comunitárias têm vindo a estabelecer-se enquanto campo na viragem para o século XXI, campo esse, apesar de tudo, com laivos de contrariedades, na medida em que advoga um princípio promotor de mudança social ao mesmo tempo que lida em consentaneidade com a promoção da conservação das culturas locais (Cohen-Cruz, 2005).

2.3.2 Uma breve revisão da literatura

Ao longo das últimas décadas tem sido crescente o número de investigações empíricas realizadas em torno das artes comunitárias como objeto de estudo. Apesar da não exaustividade reivindicada pela maioria dos estudos que foram fazendo uma revisão dos trabalhos nesta área, a verdade é que são em cada vez maior número e, em cada vez também maior, diversidade, nomeadamente no que às áreas de intervenção diz respeito. Com efeito, as disciplinas que relegam maior atenção às artes comunitárias parecem ser a educação, nomeadamente a educação pela arte, o desenvolvimento comunitário e a reabilitação urbana, a saúde mental, a política cultural e as próprias artes, e o âmbito das discussões que preconizam tomam diferentes formas, isto é, debatem sobre uma arte política ou socialmente comprometida, realizam relatórios sobre projetos de artes comunitárias levados a cabo por artistas comunitários ou académicos que se debruçam sobre estas questões, discutem e analisam projetos de educação pela arte, descrevem as artes comunitárias, avaliam projetos de intervenção por via da arte, bem como o trabalho de instituições públicas ou privadas cujo âmbito de intervenção radica exclusivamente na intervenção por via da arte. Todavia, e apesar da grande amplitude de trabalhos realizados nesta área, parece haver uma predominância importante do contexto anglo-saxónico. São, aliás, poucos os textos académicos elaborados no âmbito desta temática em língua francesa, ou referindo-se mesmo ao contexto francês, o que se revela surpreendente dada a tradição sociológica de análise da cultura nas suas diferentes aceções e manifestações, fortemente ancorada na experiência francesa de implementação dos estudos sobre os públicos culturais. A este respeito aliás, devemos circunscrever alguma da literatura que fomos encontrando acerca das artes comunitárias ao contexto canadiano³⁴, o que, considerando a sua origem anglo-saxónica, bem como a sua demarcação territorial face aos Estados Unidos da América, fazem ressoar a produção teórica sobre as artes como correspondentes às condições sociais da sua produção, bem como à sua historicidade.

Apesar de ser recorrente encontrarmos na literatura científica a referência ao estudo de Landry (1993) como sendo o primeiro verdadeiramente dedicado ao impacto social das artes, a verdade é que se considerarmos um arco temporal mais alargado

³⁴O trabalho de Eve Lamoureux (2010) é disso exemplo, e ainda que seja realizado e publicado numa publicação académica francesa, o trabalho reside especificamente sobre as artes comunitárias em contexto norte-americano.

encontramos o primeiro trabalho referenciado enquanto pesquisa empírica acerca da avaliação dos projetos de arte comunitários levado a cabo por Jones (1988), publicado no *Journal of the Community Development Society of America*. Esta investigação tratou-se de um projeto-piloto, que contemplava a realização de uma residência artística, e teria sido encomendado por uma agência estatal. Teve como objetivo perceber se a intervenção comunitária pelas artes resultava no desenvolvimento de atividades comunitárias e incidia a sua pesquisa sobre quatro áreas específicas: (i) Reforço da tomada de consciência e da apreciação do património cultural e dos símbolos; (ii) Aumento do sentido de comunidade; (iii) Identificação com a comunidade; (iv) Participação nos assuntos da comunidade. Para desenvolver esta pesquisa Jones conduziu 20 entrevistas semiestruturadas a interlocutores públicos, a membros de agências culturais e a artistas residentes. Para além disso, analisou os orçamentos dos agregados domésticos, realizou entrevistas informais a membros do público, fez observação direta e monitorizou o jornal local. Esta pesquisa foi desenvolvida numa lógica longitudinal, tendo todas as técnicas sido aplicadas antes e depois da residência artística ter tido lugar. Concluiu que teriam havido mudanças positivas em todas as áreas de intervenção contempladas inicialmente, sendo de ressaltar que a importância da dimensão local, nomeadamente associada à comunidade de pertença, era de facto fundamental. Considerava-se que o trabalho dos artistas com as comunidades deveria utilizar temas locais para um público também ele local.

É, no entanto, François Matarasso quem, em meados da década de 90 do século passado, escreve o texto que tem servido de referência para os grandes debates dos últimos anos em torno na instrumentalização da cultura para fins sociais. Com o objetivo de adicionar mais uma dimensão às já existentes naquilo que se designava ser o uso da cultura para outros fins³⁵, Matarasso em *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts* (1997) discute a importância da participação nas artes e o impacto social que essa participação promove, concretamente em termos de desenvolvimento e coesão social.

Com o duplo objetivo de (i) identificar provas, argumentos sobre o impacto social da participação nas artes a nível comunitário ou a nível amador e (ii) identificar formas de avaliar o impacto social que pudessem ser úteis e viáveis para a política cultural e para aqueles que trabalham nas artes ou campos sociais, Matarasso

³⁵ Aqui reportamo-nos claramente às dimensões económica e estética, propriamente ditas - Hendon, 1987; Throsby, 2001 in Santos & Melo, 2006.

desenvolveu a sua investigação em 10 estudos de caso³⁶ levados a cabo em 8 cidades do Reino Unido³⁷, e ainda em Helsínquia e Nova Iorque. Para este autor, as artes são consideradas potenciadoras de utilidade económico-social no que se refere à coesão, à inclusão e ao emprego, mas também no que se refere ao desenvolvimento pessoal, ao “*empowerment*” da comunidade, à promoção de uma nova identidade pessoal e territorial e, ainda, no que se refere ao incremento do estado de saúde de quem nelas se envolve ativamente.

No estudo que levou a cabo concluiu sinteticamente que (i) a participação em atividades artísticas promove a existência de benefícios sociais; (ii) os benefícios fazem parte integrante do ato de participação; (iii) os impactos sociais são complexos, mas compreensíveis; (iv) os impactos sociais podem ser avaliados e planeados (Matarasso, 1997). Seguiram-se a este vários outros estudos, também da sua autoria (Matarasso, 1998; Matarasso & Chell, 1998), levados a cabo com a chancela da *Comedia*³⁸, integrados numa rede de estudos mais vasta sobre desenvolvimento cultural, comunitário e, mais recentemente, cidades criativas (2009).

Como podemos verificar pela revisão da literatura levada a cabo por Newman, Curtis & Stephen (2003), os trabalhos de Matarasso contribuem para asseverar que os projetos de arte se tornaram uma parte importante das estratégias de desenvolvimento de uma comunidade. Para além de objetivos criativos, espera-se que os projetos tenham aspetos positivos e mensuráveis no capital social local. As organizações financiadoras pedem rotineiramente provas destes propósitos e as avaliações formais tornaram-se condições para o eventual investimento. Pelo trabalho que realizaram é possível ter uma perspetiva das várias consequências, ganhos, ou efeitos sentidos em vários domínios da vida individual e colectiva no seio de uma comunidade, designadamente em termos de:

³⁶ Pesquisas adicionais incluíram o uso de um questionário para os participantes, bem como a análise de uma série de documentos de trabalho sobre diversos aspetos do impacto social das artes, incluindo análise da investigação existente na Austrália e nos E.U.A.. A metodologia incluiu ainda questionários, entrevistas, discussões formais e informais *focus group*, observação participante, bem como pesquisa documental.

³⁷ Barbacena, Bolton, Hounslow, Londres, Nottingham, Birmingham, Portsmouth, Norte da Escócia, Derry.

³⁸ Empresa britânica de consultoria/investigação inicialmente criada com o objetivo de perceber como as cidades comunicam com os seus habitantes e de como estes podem ser ativos no planeamento urbano futuro. Partindo da fusão entre “comunicação” e “media”, este grupo de consultores veio a desenvolver mais tarde o conceito de “cidade criativa”, sob o qual têm desenvolvido trabalhos de prospeção de mercado, inventariação de políticas culturais e estratégias sectoriais.

- Mudança pessoal – fazer novos amigos, ser mais feliz, mais criativo e confiante, redução do sentido de isolamento, maior propensão para fazer formação na área artística (Matarasso, 1996b; Matarasso, 1997; Williams, 1997; Matarasso, 1998).

- Mudança Social – maior compreensão intercultural, sentimento mais forte de território, maior integração de diferentes grupos, melhoria em competências organizacionais (Matarasso, 1996b; Matarasso, 1997; Williams, 1997; Jones, 1988; Matarasso, 1998; Kay and Watt, 2000, Lowe, 2000).

- Mudança económica – impacto no número de novos empregos e na própria procura de emprego, melhor imagem da comunidade para a captação de investimento, aumento na venda de trabalhos artísticos e maior investimento em programas de arte (Matarasso, 1996b; Matarasso, 1997; Williams, 1997; Matarasso com Chell, 1998; Kay and Watt, 2000).

- Mudança educacional – algumas provas de aumento do sucesso escolar (Matarasso, 1998; Bamford, 2006).

Ao levarmos em consideração não necessariamente o conceito de mudança (qualquer que ela seja e a que nível), mas sim o conjunto de efeitos que a participação ativa e expressa desencadeia nos indivíduos, podemos considerar a proposta de Joshua Guetzkow (2002) que, partindo de um estudo de impacto das artes na comunidade, reúne alguns argumentos presentes nas várias leituras teóricas que defendem esta conceção da cultura pelo social. Aliás, a proposta deste autor assume um carácter operativo na medida em que desconstrói o impacto das artes comunitárias em níveis de análise e em graus de envolvimento, o que permite fazer uma leitura mais acurada sobre os efeitos que a participação artística desencadeia nos indivíduos.

Para o caso aqui reportado e, na medida em que estudamos um grupo de participantes com envolvimento direto no processo de criação da peça de teatro e, posteriormente, na sua representação, a grelha construída por Guetzkow, cruzando, nomeadamente, diferentes unidades de análise e diferentes tipos de envolvimento parece-nos heurísticamente coerente. O autor subdivide a unidade de análise entre os níveis individual e comunitário. Relativamente ao nível individual, subdivide os efeitos em termos materiais (refere-se principalmente a questões de saúde dos indivíduos), cognitivos/psicológicos e interpessoais. No que se refere ao nível comunitário, o autor considera os níveis económicos, culturais e sociais.

Quanto ao nível de participação, Guetzkow faz questão de diferenciar o envolvimento direto em organizações artísticas, especialmente aquelas em que implica

um certo compromisso pessoal em alguma forma de atividade criativa³⁹, a participação na arte como um membro do público⁴⁰ e a presença de organizações artísticas numa comunidade⁴¹ (2002: 2-4). No Quadro 2 é apresentada uma ilustração desta tipologia⁴².

³⁹ Este tipo de envolvimento aparece regularmente associado aos programas de arte comunitária e a educação pela arte.

⁴⁰ Este tipo de envolvimento está francamente associado à capacidade cognitiva, ao capital cultural e às melhorias no estado de saúde, bem como nos impactos económicos que uma peça artística é capaz de atrair para a comunidade.

⁴¹ Frequentemente associada aos estudos de impacto económico, bem como aos argumentos em torno do capital social.

⁴² A grelha proposta pelo autor desenvolve a tipologia de McCarthy (2002 *in* Guetzkow, 2002).

Quadro 2. Impacto das Artes

	Nível Individual			Nível Comunitário		
	Material / Saúde	Cognitivo / Psicológico	Interpessoal	Económico	Cultural	Social
Envolvimento Direto	<p>Promove laços interpessoais e o voluntariado, o que melhora a saúde</p> <p>Aumenta as oportunidades de autoexpressão e regozijo</p> <p>Reduz a delinquência em jovens de risco</p>	<p>Aumenta o sentido de eficácia pessoal e a autoestima</p> <p>Aumenta o sentimento de pertença e vínculo à comunidade</p> <p>Potencia o capital humano: capacidade e competência criativas</p>	<p>Constrói redes sociais individuais</p> <p>Aumenta a capacidade de trabalho com o outro e de comunicação de ideias</p>	<p>Permite o pagamento de salários aos profissionais</p>	<p>Aumenta o sentido de identidade colectiva e de eficácia</p>	<p>Constrói capital social ao envolver as pessoas, ao ligar organizações entre si e ao dar aos participantes experiência na organização e no trabalho com o poder local e entidades sem fins lucrativos.</p>
Participação do Público	<p>Aumenta as oportunidades de divertimento</p> <p>Diminui o stress</p>	<p>Aumenta o capital cultural</p> <p>Promove o raciocínio visuo-espacial (Efeito Mozart)</p> <p>Aumenta o desempenho escolar</p>	<p>Aumenta a tolerância ao outro</p>	<p>As pessoas (especialmente turistas/visitantes) gastam dinheiro ao assistir aos espetáculos e no comércio local</p> <p>Efeitos indiretos multiplicadores oriundos desses gastos</p>	<p>Constrói identidade e orgulho comunitário</p> <p>Leva a normas comunitárias positivas, como a diversidade, tolerância e liberdade de expressão</p>	<p>Motivo de aproximação entre as pessoas que de outro modo não entrariam em contacto</p>
Presença de Artistas, Organizações Artísticas e Instituições	<p>Aumenta as oportunidades individuais e a propensão ao envolvimento com as artes</p>			<p>Aumenta a propensão dos membros da comunidade a participar nas artes</p> <p>Aumenta o poder atrativo da área para turistas, negócios, pessoas (especialmente trabalhadores qualificados) e para os investidores</p> <p>Estimula um “<i>milieu</i> criativo” que encoraja o crescimento económico nas indústrias criativas</p> <p>Maior probabilidade de revitalização</p>	<p>Melhora a imagem e o status da comunidade</p>	<p>Promove diversidade cultural</p> <p>Reduz o crime e a delinquência</p>

2.4 Para uma visão crítica da função social das artes

Pese embora o facto de grande parte da literatura sobre artes comunitárias incidirem sobre o argumento de que as mesmas têm efeitos sociais sobre os indivíduos, e que, de alguma maneira, esses efeitos são positivos, há, de certa forma, uma contracorrente que coloca um outro conjunto de hipóteses, designadamente a possibilidade de a participação num qualquer projeto artístico não desencadear qualquer efeito sobre os seus participantes, e/ou desencadear que esses efeitos possam ser negativos. É o próprio Guetzkow (2002) um dos primeiros autores a colocar a hipótese das artes comunitárias gerarem um conjunto de externalidades negativas. Para o autor, não existe a preocupação nos estudos de avaliação que vão sendo feitos em torno desta temática com o facto de espetáculos como *rave parties* ou concertos *rock* gerarem poluição sonora e delinquência, por exemplo, ou, numa outra dimensão, se um programa de intervenção comunitária pela arte que tem como princípio a construção de uma solidariedade social face a um grupo étnico pode conduzir a uma maior balcanização social.

Por outro lado, os estudos que se debruçam sobre o lado negativo do impacto preocupam-se com as causas desse insucesso e não com as suas consequências.

Outros autores têm seguido esta argumentação crítica em função dos efeitos sociais que as artes podem gerar, e a esse respeito é crucial levar em conta os argumentos oposicionistas colocados especialmente por Paola Merli (2002) e por Eleonora Belfiore (2002, 2006). Esta última, em parceria com Oliver Bennet (2007, 2007a, 2008, 2009) tem desenvolvido um discurso consistente quanto aos pressupostos com base nos quais se têm vindo a realizar avaliações de impacto considerando a participação dos indivíduos em atividades artísticas. Para estes autores, e especialmente no que se refere aos trabalhos de François Matarasso, nem o enquadramento teórico, nem a metodologia de investigação corresponderam a critérios de rigor e cientificidade que permitissem fazer generalizações quanto às consequências que a participação em projetos deste tipo pode desencadear nos indivíduos e nas comunidades.

Na realidade, consideram antes de mais que os estudos de impacto partem de uma “*pré-noção*” indiscutível: as artes desencadeiam, de facto, efeitos sociais e este argumento, no seu ponto de vista, está longe de ser consubstanciado. A ausência de um terreno teórico forte (Merli, 2002:115) associada a uma ausência de identificação

das teorias que subjazem à investigação realizada retiram validade interna aos estudos realizados por Matarasso.

Reportando-se a Bourdieu (1984), Paola Merli coloca ainda a questão relativa à capacidade de decifração da arte. Para a autora é absolutamente crucial considerar as condições sociais de existência dos indivíduos com quem se está a desenvolver um qualquer projeto de intervenção ou até dos indivíduos que estão a ser alvo da pesquisa sociológica. Se considerarmos o facto de as intervenções comunitárias pela via artística incidirem particularmente sobre populações frágeis ao nível educacional, isto é, parcas em capital cultural, seria correto afirmar que tais populações estariam numa situação desprivilegiada quanto à capacidade para poder responder a uma questão que lhes fosse colocada, pelo simples facto de não compreenderem o que ela (a intervenção artística) significa. Apoiando-se ainda em Bourdieu, em *La Misère du Monde* (1999), Merli critica a aplicação de questionários a quem não tem noção das suas reais condições de privação, reconhecendo que as entrevistas em profundidade poderão ser mais profícuas pelo facto de poderem compensar em parte as distorções de comunicação, a distância cultural entre o investigador e o entrevistado. Para além disso, poderão ainda os entrevistados expressar um conjunto de emoções, significados, sentidos atribuídos à experiência que não tinham sido previstos pelo investigador e que se revelam importantes para a globalidade da investigação.

Belfiore (2002) reitera a argumentação de Merli ampliando a discussão para o quadro histórico e teórico em que se tomam medidas de política cultural em torno desta temática, agora já em contexto britânico. Os trabalhos de Belfiore & Bennet ao longo da primeira década do século XXI têm incidido particularmente sobre o que a conceção instrumental atribuída à cultura e o tipo de danos que essa instrumentalização pode gerar ao nível da elaboração das políticas culturais do território britânico. A título de exemplo, embora a generalidade dos estudos sobre avaliação das consequências, ou ganhos, da participação em atividades artísticas considerasse as dimensões sociais, psicológicas, individuais e comunitárias, raramente a dimensão estética seria considerada. Há algum debate teórico a este nível, sendo a perspectiva de alguns autores que a experiência estética de um indivíduo nunca poderá ser compreendida por outrem, dado o seu nível de subjetividade.

Pela análise que fazem dos determinantes do impacto, Belfiore & Bennet (2007) admitem a acessibilidade à experiência estética, ressalvando no entanto as limitações próprias do protocolo de avaliação a desenvolver. O artigo tem a principal

prerrogativa de mostrar que não é através de uma demonstração intelectualmente convincente que se comprova o valor das artes para a sociedade (ou seja, o seu impacto social). Na verdade, os estudos destes dois autores têm tentado estabelecer uma conexão às raízes históricas e filosóficas do impacto das artes, assumindo ao mesmo tempo, quer os desafios metodológicos envolvidos na pesquisa sobre os impactos sociais das artes, quer todas as deficiências e a existência de pouca ou nenhuma evidência para apoiar as afirmações feitas sobre as consequências da participação dos indivíduos em projetos artísticos de intervenção comunitária.

Pelo que conseguimos apreender, os debates teóricos existentes em torno desta problemática assentam prioritariamente em questões de ordem epistemológica. Belfiore & Bennet (2007a, 2008) e, mais recentemente, Galloway (2009) têm vindo a expor a necessidade de se enfatizar o enquadramento teórico que conduz as pesquisas empíricas levadas a cabo neste âmbito, discutindo ontologicamente o impacto social das artes.

2.4.1 Sobre o impacto social das artes: itinerário histórico-intelectual entre o essencialismo e o pragmatismo

Pela sua potencialidade crítica e heurística revemos aqui a discussão de Belfiore & Bennet (2008), numa tentativa de compreensão acerca da dicotomia associada ao valor económico, político e social da arte. O ponto de partida para esta discussão reside na dicotomia entre o valor que se assume que a arte tem na vida dos indivíduos, nomeadamente quanto ao seu poder transformativo entendendo-se por essa via a sua presença constante nos discursos e nas práticas institucionais. Todavia, releva-se, também, a crise e a desvalorização constante associadas às artes, nomeadamente em termos políticos. A análise feita pelos autores é enquadrada em termos cronológicos (até à década de 90 do século XX) e espaciais (prevalecendo os países anglo-saxónicos).

Para justificar a crescente perda de valor da arte, e, consequentemente, o aumento da fragilidade da posição das artes em termos de política pública, o argumento mais comumente utilizado prende-se com o facto de ser difícil de materializar o poder transformativo das artes, sendo este, aliás, uma das suas principais bandeiras.

“Estas dificuldades têm sido exacerbadas pela crescente proeminências das políticas assentes em evidências. Tendo tido origem no campo da medicina nos anos 90 e tendo-se depois espalhado para outras áreas das políticas públicas, as políticas assentes em evidências são o sinal para o fim das políticas assentes na ideologia, e para apressar a nova era do pragmatismo. As políticas seriam baseadas naquilo que funcionasse melhor e não em preferências políticas predeterminadas. As provas seriam recolhidas e rigorosamente avaliadas com o objetivo de monitorizar em que medida e que políticas tinham sido efetivas para atingir os resultados esperados.” (Belfiore & Bennet, 2008: 5)

Enquanto as evidências podiam ser constituídas a partir de muitos tipos de informação, dados concretos tais como factos, marcas e questionários eram vistos como um objetivo a atingir dando origem a uma hierarquia de qualidade e utilidade percebidas, que enfatizam uma aproximação científica em detrimento de outros métodos de avaliação. Por outras palavras, as provas que são mais valorizadas neste tipo de políticas são as que podem ser medidas.

A produção de evidências mensuráveis que podem iluminar os argumentos do poder transformativo das artes é particularmente problemática. Para começar, a ideia de transformação é tão complexa que é impossível imaginar como pode ser reduzida a um conjunto de atributos mensuráveis. Para além disso, e na perspetiva dos autores, mesmo que o fosse, o número de potenciais fatores que afetam a eventual transformação seria tão grande que seria impossível estabelecer com qualquer certeza que as experiências artísticas teriam sido a causa de raiz. E sobretudo, *o encontro estético* configura uma experiência individual subjetiva, e embora possa ser demonstrado que certos elementos desta experiência são histórica e socialmente determinados (Mauss, 1908; Francastel, 1970, Bourdieu, 1980, in Péquignot, 2005) há, de facto, muitas reais limitações relativamente à extensão a partir da qual generalizações significativas possam efetivamente ser feitas.

É por este motivo, aliás, que se tem visto crescer o número de estudos de impacto social e económico, que têm tentado medir o impacto das artes de acordo com alguns indicadores predeterminados. Numa perspetiva altamente denunciatória, Belfiore & Bennet (2008) asseveram que a grande parte desse conjunto de estudos que proliferam terão sido encomendados ou conduzidos num espírito de constatação de um resultado predeterminado, por agências que têm algum interesse na promoção ou no avanço das artes. Coletivamente, os mesmos estudos identificaram um amplo

conjunto de impactos, frequentemente coincidentes com as prioridades dos quaisquer governos que estejam no poder no momento da realização do estudo.

Mas tem havido dois problemas com estes estudos:

- em vez de questionar se as artes têm efetivamente impactos sociais e económicos, os investigadores têm direcionado os seus esforços para encontrar provas de que sim, e como consequência os estudos de impacto sofrem de debilidades metodológicas que têm sido alvo de críticas fortíssimas⁴³;

- focando-se nos indicadores sociais e económicos os estudos sobre o impacto das artes não se comprometem verdadeiramente com o real propósito das mesmas. Por muito que desencadeiem contributos económicos e por muito que promovam a coesão social e o *empowerment* das comunidades, estas não são as primeiras características da experiência estética.

A questão coloca-se, então, na tensão existente entre o valor intrínseco das artes e o valor instrumental das artes⁴⁴.

Para dar andamento ao propósito da enunciação do impacto social das artes como objeto de estudo, Belfiore & Bennet (2008) procuram clarificar o processo através do qual chegaram ao conjunto de “*impactos*”, começando desde logo por esclarecer que entendem o conceito de impacto das artes no seu sentido mais amplo, que leva em consideração a noção de funções das artes e os seus efeitos nas pessoas. Assumiram como fontes primárias um conjunto de escritos que são usualmente associados à “*tradição intelectual europeia*”, isto é, um corpo de trabalhos que fazem parte dos *curricula* oficiais das disciplinas de Artes, Filosofia, História e Política de instituições de ensino de todo mundo, com origem na Grécia Antiga. Ambicionando desenvolver um trabalho que conseguisse mostrar a trajetória de um conjunto de ideias chave sobre as artes e as suas funções sociais, Belfiore & Bennet identificam

⁴³ Como é o caso de Merli na oposição cerrada que faz aos trabalhos conduzidos e apresentados por Matarasso.

⁴⁴ Relativamente a esta problemática dedica-se particular atenção a alguns constrangimentos que devem ser analisados no sentido de não enviesar o trabalho de pesquisa. O primeiro diz respeito à definição do conceito de arte. O que se deve entender por “arte” e por “cultura”? São conceitos que têm evoluído e sofrido importantes mutações ao longo dos tempos. Para além disso, quando se distinguem diversos tipos de arte está-se nada mais a fazer do que a falar de distinções que resultam de um processo de evolução cultural que está longe de ser válido para todos os períodos históricos. Como dar-se conta de tal complexidade? Será que se está a justapor conceitos modernos em velhas formas de ver o mundo? O segundo constrangimento refere-se ao facto de se ter avançado para uma taxonomia dos efeitos sociais das artes partindo da análise de uma espécie de história das ideias assente na tradição europeia, colocando-se portanto a questão de evitar cair numa armadilha da cultura eurocêntrica. O terceiro constrangimento diz respeito ao facto de ao focar-se na história intelectual criar a necessidade de se excluir da presente análise formas de arte populares e comerciais. (Belfiore & Bennet, 2008: 16)

este período histórico como sendo o momento em que surgiram os primeiros registros filosóficos escritos. Segundo os autores “a reconstrução da evolução histórica destas ideias, pode, de facto, ajudar a compreender melhor as formas em que se desenvolveram estas ideias em crenças de senso comum no nosso tempo”. (2008: 35-36)

Considerando o vasto conjunto de material recolhido desde Platão até ao pós-Pós-Modernismo, os autores assumem o compromisso de critérios restritos de seleção com vista à pretensão da representatividade da classificação de propósitos associada às funções das artes presentes na tradição intelectual europeia e não à pretensão da exaustividade. Após a recolha do material colocava-se um novo problema que seria o da análise e interpretação do mesmo. Tentando fugir das posições ortodoxas segundo as quais os textos em análise são entidades autónomas, que comportam em si as respostas para os próprios problemas que identificam por oposição à consideração do contexto (político, económico, religioso, etc...) como o fator predominante que confere sentido ao texto filosófico ou literário, os autores procuraram seguir a abordagem segundo a qual uma história intelectual requer uma referência consistente aos acontecimentos históricos que tiveram lugar no tempo em que as ideias se formaram ou mais tarde quando se modificaram (2008: 37).

Finalmente no que se refere ao tratamento dos dados, as categorias de funções identificadas neste trabalho foram obtidas através da análise do trabalho de 150 filósofos, escritores, intelectuais, poetas, artistas e cientistas, tendo o material incluído nesta pesquisa sido sujeito a uma análise textual, com vista à identificação de temas recorrentes e a propósitos referentes à função social das artes e aos efeitos que a experiência artística tem sobre as pessoas.

2.4.2 A perspetiva essencialista

Por muito que as artes tenham poderes educacionais, cognitivos e humanizadores ou outros – o valor e a importância da obra de arte reside firmemente na esfera estética. Trata-se então de salientar aqui a autonomia das artes e a rejeição da sua instrumentalidade para fins que não os eminentemente estéticos. “O argumento da autonomia conclui que a arte e a ética são esferas de valor independentes e, portanto, os critérios da esfera ética não deveriam ser importados para avaliar a esfera

estética. As obras de arte são valiosas por si só, não por causa do serviço a propósitos ulteriores, tais como iluminação ou aperfeiçoamento moral.” (Noel Carrol, 2002)

Em termos históricos é no Renascimento que se identifica a primeira tentativa de defesa da arte pela arte, isto é, a defesa de uma perspectiva predominantemente estética. É, no entanto, com Kant que a independência da arte é efetivamente teorizada. Para Kant, a esfera estética tem tanto uma dimensão moral como uma dimensão cognitiva, apesar de não ser capaz de transmitir conhecimento ou valores universais. No entanto, Kant também deixa bem claro que a arte não pode continuar a ser vista como a serva da ética. Ele explicita-o na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) que nem a perfeição ganha pela beleza, nem a beleza pela perfeição. A arte, para Kant, é uma forma de apresentação que é intencional por conta própria. Portanto, definindo arte como intencionalidade sem um propósito, Kant assevera que as obras de arte não têm propósito fora de si mesmas, não servem qualquer outro fim e são, portanto, livres de qualquer finalidade ou função.

Schiller⁴⁵ é outro dos autores contemporâneos de Kant que defende a ideia da autonomia das artes relativamente a qualquer função moral ou didática, explicando que estas são inúteis e incapazes de promover qualquer tipo de aperfeiçoamento ético ou intelectual do homem. Aliás toda a responsabilidade daquilo que os indivíduos fazem permanece nos seus ombros. Já a corrente esteticista do século XIX enfatiza ainda mais a separação entre a arte e a moralidade, vendo-as até como incompatíveis, tendo contribuído bastante para isto a rejeição dos preceitos cristãos que subjugavam a arte à moralidade. Neste sentido, a procura pela beleza por si só torna-se o supremo objetivo da vida do artista.

É importante ter em consideração a popularidade ganha pela ideia da arte pela arte e os desenvolvimentos económicos e sociais do século XIX. Esta doutrina deve ser vista contra o pano de fundo das profundas mudanças promovidas na sociedade pelo processo de industrialização, que tinham ganho protagonismo por volta dos anos 30 do século XIX (altura em que a ideia da arte pela arte começou a circular com significativa frequência e intensidade. As ideias do artista boémio ou desinteressado que começaram a cristalizar-se por esta altura, estão a cargo da dolorosa consciência das tensões – quando não conflito aberto – dos imperativos da produção estética e dos requisitos de um mercado cultural próspero baseado no princípio fundamental de

⁴⁵ Filósofo e historiador alemão, representante do Romantismo alemão do século XVIII.

proporcionar ao público o que ele quer, independentemente de quão bruta ou banal essa procura possa ser).

Por outras palavras, os artistas que defendem estas teorias da arte pela arte transformaram a sua posição marginal nos mercados artísticos e literários da época num distintivo de honra, onde a não mercantilização e a inutilidade (para fins práticos) da sua arte tornaram-se não só a sua marca registada, mas uma afirmação estética, moral e política e o fundamento para o seu maior terreno ético. A missão da arte pela arte e o esteticismo em geral podem, portanto, ser vistos como uma parte de um conjunto de valores alternativos aos sublinhados pelo funcionamento do mercado e do sistema capitalista florescente.

A ideia da inutilidade e da autonomia das artes permaneceu um argumento central no século XX, mas na viragem para o século XXI há um conjunto interessante de questões a discutir a este nível: a importância das artes para a economia e o trabalho social e, por outro lado, a relação entre as ideias de valor autónomo das artes e as restrições atuais das políticas culturais também têm sido de forma importante discutidas por John Tusa (2000).

2.4.3 A perspetiva pragmatista

A perspetiva pragmatista em torno do impacto social das artes consiste em afirmar, desde logo, que os bens culturais têm efeitos sociais (culturalmente observáveis). Na verdade, longe de se apresentar como um ponto de vista marginal, e na sequência do que já tivemos oportunidade de discutir, a visão utilitária das artes tem inspirado grande parte das investigações sociológicas, desde os trabalhos pioneiros daqueles que são conhecidos como os pais da Sociologia. Para Durkheim (1983 [1895]), deve-se por exemplo, definir o crime pelos seus efeitos jurídico-judiciários, isto é, pela pena. A Sociologia tem, deste ponto de vista, uma postura análoga à da física: para descrever um fenómeno (a eletricidade por exemplo), o cientista observa os seus efeitos introduzindo medidas. É por este eixo que a Física pode dizer o que é a eletricidade. Dito de outra forma, a eletricidade não é mais do que aquilo que ela produz.

Este ponto de vista revela-se bastante pertinente para definir as *coisas*. Se queremos, por exemplo, caracterizar os diferentes tipos de cinema (comercial,

experimental, “*de arte*”, “*de proximidade*”...) o percurso sociológico procurará comparar e especificar os usos e os modos de difusão diferenciados entre estes tipos de cinema. O cinema distingue-se do vídeo pela dimensão coletiva da sua projeção, pelo seu uso coletivo num espaço funcional institucionalizado. O mesmo acontece para a cultura de massas estudada do ponto de vista dos seus efeitos industriais, económicos, sociais e dos seus efeitos plásticos. (Bera & Lamy, 2003)

Já Weber, por seu turno, e numa lógica compreensiva da Sociologia, onde é fundamental aceder aos significados da ação, é função da ciência social dedicar-se aos estudos dos efeitos de um fenómeno sobre o outro, e não necessariamente compreender o essencialismo de determinado fenómeno. Quando trabalha *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (terminado em 1905 e publicado em 1920), Max Weber dedica-se ao estudo dos efeitos religiosos na dimensão económica da sociedade, nomeadamente de um determinado modo de produção (no sentido marxista do termo), não se debatendo no entanto sobre a essência daquilo que é a religião.

De acordo com esta corrente, portanto, a teoria da experiência funda-se sobre os efeitos e os usos, positivos ou negativos, que se tiram das provas (científicas, artísticas, religiosas...) para a vida, para a ciência e para a sociedade.

2.4.3.1 Os efeitos positivos da participação nas artes

Catarse

O conceito de *catarse* foi apresentado pela primeira vez por Aristóteles que atribuíu um valor fundamental às artes, considerando-as reparadoras da natureza humana e, portanto, um instrumento fundamental para a formação cívica dos indivíduos. A *catarse*, enquanto resultado final da Tragédia⁴⁶, enquadra-se no seu exercício de atribuir um valor positivo às artes, nomeadamente em termos de impacto emocional e valor cognitivo. Aliás, o princípio da função catártica do teatro em particular e das artes em geral, radica no facto de que as ideias de crescimento pessoal

⁴⁶ A tragédia é uma forma dramática ou peça de teatro, em geral solene, cujo fim é excitar o terror ou a piedade, baseada no percurso e no destino do protagonista ou herói, que termina, quase sempre, envolvido num acontecimento funesto. Nela se expressa o conflito entre a vontade humana e os desígnios inelutáveis do destino, nela se geram paixões contraditórias entre o indivíduo e o coletivo ou o transcendente. Em sentido lato, pode abranger qualquer obra ou situação marcada por acontecimentos trágicos, ou seja, em que se verifique algo de terrível e que inspire comoção.

e do processo de aperfeiçoamento moral do *self*, subjacentes ao conceito, foram, historicamente, os argumentos utilizados pelo Estado para a promoção das artes e para o estímulo à participação pública em atividades culturais. Desta forma, Aristóteles pode ser visto como o autor de uma das primeiras interpretações instrumentais da performance teatral.

O conceito de *catarse* é, no entanto, marcado por uma profunda polissemia cujo esclarecimento se considera crucial. De acordo com Belfiore & Bennet (2008), encontramos nos diferentes sentidos do conceito a *catarse* moral ou didática, *catarse* emocional, *catarse* de moderação e *catarse* de libertação, *catarse* intelectual e, finalmente, *catarse* dramática ou estrutural.

A *catarse* moral ou didática assevera que a tragédia tem como função (primária) a educação moral. As performances teatrais ensinam os públicos a restringir as suas próprias emoções, evitando por isso as consequências que aqueles sentimentos e paixões teriam nas pessoas se estas vivessem em completa liberdade. A *catarse*, por outro lado, é mágica no sentido em que liberta as mentes das perturbações como a pena e o terror, significando o seu sentido mais cristalizado como a purgação das emoções indesejáveis excessivas através da experiência teatral. A *catarse* clarifica (até purga ou purifica) uma ilusão que os espectadores têm acerca da sua impregnabilidade moral. A verdade universal que os membros do público aprendem e reaprendem através da *catarse* é que a vida e a ação têm aspetos morais e que, a qualquer momento, qualquer circunstância pode forçá-los a uma posição em que o seu carácter é avaliado. O prazer trágico que a trama unificada proporciona, e que acompanha, intensifica e completa o experienciar da tragédia, é o facto de o observador ser forçado momentaneamente a aceitar que a sua vida tem implicações morais.

Outra das exposições positivas em torno da noção de *catarse* radica no facto de que esta funciona como alavanca para a força emocional. Os indivíduos adquirem uma força emocional através do testemunho, no palco, de grandes sofrimentos dos personagens. Deste ponto de vista, o papel formativo do teatro radica no facto de fazer a audiência menos suscetível às consequências da pena e do medo tornando-os acostumados com os efeitos disruptivos da adversidade, para que, se se encontrarem em circunstâncias similares possam estar numa posição que a possam suportar mais facilmente. O público cresce emocionalmente mais forte vivendo através de uma experiência teatral as emoções (pena e medo) que são fortificadas (endurecidas) no

processo. Neste sentido, a redução da suscetibilidade emocional é, em si mesma, o objetivo último das performances trágicas, na medida em que a representação das paixões, emoções e problemas humanos, conduzem-nos a refletir sobre eles e, portanto, a reduzir o controle que essas emoções têm sobre nós.

Uma terceira aceção do conceito de *catarse* radica no seu entendimento como sobriedade ou moderação. “As raízes do *habitus* encontram-se na noção aristotélica de *hexis*, elaborada na sua doutrina sobre a virtude, significando um estado adquirido e firmemente estabelecido do carácter moral que orienta os nossos sentimentos e desejos numa situação e, como tal, a nossa conduta.” (Wacquant, 2004:34 in Belfiore & Bennet, 2008: 84)

A interpretação de *catarse* como moderação assenta em dois conceitos fundamentais da ética aristotélica: *mean* (meio, balanço) e *habitus*. Nesta versão de *catarse*, o público atravessa um processo de sintonia ou balanço psicológico. Isto pode reforçar ou reduzir a receptividade às emoções, dependendo do que é requerido por cada membro da audiência para atingir o equilíbrio desejável (*mean*). É através da experiência repetida do processo catártico que os públicos conseguem desenvolver um *habitus*, e, portanto, aprender a sentir as emoções em questão da forma certa e no grau certo. Neste sentido, para alguns autores, o *locus* de transformação é a alma humana que atinge, através da experiência estética, um estado de sossego e paz.

De acordo com o itinerário histórico e teórico a que Belfiore & Bennet (2008) se propuseram, a *catarse* pode ainda ser entendida como libertação emocional. Nesta interpretação, a performance teatral proporciona um meio de despendar alguma fúria reprimida ou emoções extremas, isto é, recorrendo à ideia de uma descarga psíquica, e apesar dos públicos não estarem conscientes deste processo, os benefícios acabam por ser notados. O entendimento da *catarse* como forma de libertação emocional acaba por ter uma correlação terapêutica, na medida em que corresponde a uma reação física a experiências emocionais (tal como rir ou chorar relativamente ao que está a acontecer no palco). Estes sinais exteriores confirmam que, enquanto assistindo à performance, os membros do público projetam as suas emoções nos personagens da peça e, nesse sentido, acabam por libertar-se do aperto dessas próprias emoções. O valor terapêutico desta experiência é óbvio, especialmente quando são projetadas e, portanto, neutralizadas as emoções negativas. Este é, com efeito, um processo inconsciente e o espectador é inclinado a assumir que as emoções sentidas são um

produto da performance, no entanto, a performance permite-lhe libertar-se de sentimentos pré-existentes relacionados com experiências problemáticas passadas.

O desenvolvimento do teatro psicoterapêutico, de quem Moreno⁴⁷ é o precursor reconhecido, é também muito devedor da teoria Aristotélica de *catarse*. Moreno desenvolveu o conceito e a prática do psicodrama como um método de terapia de grupo baseado no uso de um formato dramático e de termos teatrais. Moreno argumenta que na prática do psicodrama ocorre um processo catártico que produz um efeito curativo – não no espectador (*catarse* secundária), mas nos produtores-atores que produzem o drama e, ao mesmo tempo, liberam-nos dele.

As teorias do teatro catártico como forma de desenvolver a motivação para a ação, pode também ser vista como uma derivação contemporânea da interpretação terapêutica da *catarse* aristotélica. O seu representante histórico é o brasileiro Augusto Boal⁴⁸, e a expressão máxima do teatro catárquico refletida no Teatro do Oprimido. Boal argumenta que o teatro pode provocar uma dissonância emocional no público – que pode, por seu turno, induzir os seus membros na ação, nas suas vidas reais. O objetivo último da experiência teatral reside de facto na dissolução de todas as formas de opressão física e psicológica, sendo que o momento catártico tem um papel fundamental na missão teatral.

Por outro lado, a *catarse* pode ainda ser intelectual. Os defensores desta perspetiva entendem que os aspetos emocionais da experiência teatral tornam-se secundários se comparados com o seu alegado valor cognitivo. Na verdade, Aristóteles defende que a imitação é a forma mais natural para os homens aprenderem, concordando fundamentalmente com Platão acerca da natureza mimética da arte e da poesia. No entanto, enquanto para Platão a natureza imitativa da poesia significava a base para a negação de qualquer função cognitiva da poesia, Aristóteles conclui de forma absolutamente distinta. Para ele é precisamente pela sua natureza mimética que a cultura pode trazer consigo o seu papel educacional. Aprender é, de acordo com Aristóteles, um dos objetivos da poesia.

O processo de aprendizagem é assim definido como “O ato de aprender a que Aristóteles se refere pode ser muito claramente percebido para significar o ato de

⁴⁷ O psicodrama foi criado pela primeira vez em Viena em 1920 e foi alvo de muito interesse especialmente nos EUA, tendo regressado à Europa apenas nos anos 50. Apesar do psicodrama não ter sido inicialmente desenvolvido como uma forma de teatro terapêutico que o rótulo indica hoje, o seu potencial depressa se tornou óbvio e Moreno foi uma figura central nesta mudança.

⁴⁸ Diretor, autor e teórico de teatro brasileiro, criador do teatro do oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia teatro a ação social.

inferir, do ato particular testemunhado na apresentação artística, à classe universal a que este ato pertence. O artista organiza o trabalho de tal forma que o espectador é capaz de inferir, das circunstâncias individuais apresentadas diante dele, as leis universais que lhe subjazem. Este movimento do particular para o universal envolve um processo de aprendizagem que torna mais claro e mais distinta a significância dos acontecimentos apresentados na obra de arte.” (Golden, 1962, 53-54 in Belfiore & Bennet, 2008: 89).

Finalmente, a última interpretação da *catarse*, enquanto forma dramática ou estrutural, afirma que esta não é um fenómeno relativo ao público de uma performance trágica, mas sim uma característica interna do texto dramático. A *catarse* pode ser entendida como um fator transitivo ou operacional dentro da própria estrutura trágica, “uma vez que a *catarse* não é uma alteração ou um produto final na alma do espectador, nem o medo e a pena (isto é, disposições para eles) na sua alma, mas um processo levado adiante no material emocional da peça, pelos seus elementos estruturais, acima de tudo por reconhecimento” Belfiore & Bennet, 2008: 90). Por reconhecimento o autor entende a parte da peça onde se torna claro que o infortúnio que caiu sobre o herói trágico não é merecido, e que na verdade ele não é culpado, e os seus motivos não foram moralmente repulsivos.

De acordo com Pavis (1999), a tragédia e o trágico definem-se essencialmente em função do efeito produzido sobre o espectador. Além da célebre purgação das paixões (sobre a qual não se sabe exatamente se é eliminação das paixões ou purgação das paixões), o efeito trágico deve deixar no espectador uma impressão de elevação da alma, um enriquecimento psicológico e moral. Aristóteles concretizou, desta forma, um contributo significativo para o desenvolvimento de uma tradição intelectual positiva que atribui às artes uma função formativa e moral.

Bem-estar pessoal

Este argumento apresenta um conjunto de fatores que justificam o facto de as artes poderem contribuir para o bem-estar pessoal e para a qualidade de vida dos indivíduos. O corpo da argumentação tem por base os progressivos desenvolvimentos dos últimos 30 anos em torno da importância da qualidade de vida, nomeadamente no debate público, e assume dois sentidos a partir dos quais se podem agrupar diferentes

contributos⁴⁹: (i) “*dar-prazer*” como função central da experiência estética; (ii) papel terapêutico quer da produção, quer do consumo artístico no quotidiano, bem como, e especificamente, num contexto associado à saúde.

Numa perspetiva mais teórica e filosófica começam Belfiore & Bennet (2008) por apresentar a abordagem kantiana face ao contributo das artes. Para Immanuel Kant, as artes têm primeiramente uma função cognitiva e o prazer estético radica precisamente na tentativa constante – mas nunca bem-sucedida – de alterar da imaginação para a compreensão (conhecimento) através da experiência estética, pelo que as artes são entendidas como fonte de prazer e gozo. Já para Arthur Schopenhauer, filósofo alemão influenciado pela perspetiva kantiana, as artes são algo mais, nomeadamente funcionam como um dos poucos meios de proteção relativamente à angústia trazida pela pesada condição humana. Schopenhauer é considerado como um dos primeiros a abandonar a tradição idealista segundo a qual a arte estabeleceria os laços entre as comunidades, para uma consideração mais individualista onde as artes significariam uma experiência do indivíduo isolado através da qual este poderia escapar, pelo menos temporariamente, de uma existência humana insuportável e das responsabilidades e pressões que decorrem da vida comunitária. Inscrita na sua conceção mais geral sobre o mundo, onde, analogamente a Platão, a realidade aparece dicotomizada, Schopenhauer descreve as suas duas faces⁵⁰ como “*representação*”, ou seja, a forma como o mundo se apresenta a todos os indivíduos na sua vida quotidiana, e “*vontade*”, isto é, o mundo como ele é verdadeiramente. Para além das meras aparências através das quais o conhecimento humano é constituído, o filósofo assume a função das artes, nesse desígnio de as considerar como escape às angústias do quotidiano, como estando muito próxima do conceito de vontade. De acordo com esta perspetiva, a razão pela qual as artes são uma fonte privilegiada de pausa temporária da vontade é que o prazer estético pode oferecer uma libertação do conhecimento, o esquecimento de alguém como um indivíduo e o reforço da consciência do puro, sujeito intemporal do conhecimento que é independente de todas as relações. (Belfiore & Bennet, 2008: 95)

⁴⁹Também este conjunto de considerações tem a sua origem na catarse aristotélica e foi ampliando o seu acervo ao longo dos últimos anos.

⁵⁰Claramente expressas na sua obra principal “*O mundo como vontade e representação*” (1819).

Outros teóricos têm asseverado da mesma forma que o prazer, o bem-estar ou um sentido de preenchimento podem resultar das experiências estéticas seja no ato de produzir a arte, seja no ato de a contemplar⁵¹.

Uma outra forma alternativa de articular o prazer que deriva da arte é representada pela perspectiva segundo a qual o valor da arte reside no compromisso e absorção completa quando se produz ou se admira uma obra de arte. Neste sentido, a arte proporciona uma forma de preencher o nosso tempo, seja como tempo ocupado, seja, por outro lado, como “uma” experiência completa. Na perspectiva do filósofo americano John Dewey⁵², a arte é um domínio que permite que experiências completas aconteçam. Considerando a experiência estética, Dewey refere-se quer ao processo de criação artística, como um processo do “fazer”, quer ao processo de experiência estética como apreciativa, divertida e compreensiva, portanto um processo do “contemplar”. Assim, os dois casos resultam numa experiência estética preenchida. Outros teóricos consideram ainda a experiência artística como um jogo, sublinhando-se claramente o seu elemento recreativo e divertido.

Uma outra forma de entender os contributos positivos da arte reside nos seus efeitos terapêuticos, que têm como princípio mais geral a crença de que as artes têm um papel a desempenhar no fortalecimento do sentido de bem-estar, da saúde e felicidade do ser humano. A terapia da arte pode ser definida como “o uso da arte ao serviço da mudança por parte da pessoa que criou a obra de arte” (Belfiore & Bennet, 2008: 102), e vários têm sido os trabalhos realizados nesta área que se preocupam quer com os processos artísticos, quer com os produtos artísticos na busca deste bem-estar global do indivíduo. Pese embora esta conceção ser bastante antiga, nos tempos

⁵¹Elena Belfiore & Oliver Bennet apresentam como exemplo o ensaio de William Morris, *The Aims of Art* (1887), que discute o propósito da arte na vida humana e investiga as motivações psicológicas por trás do fazer e contemplar a arte. Morris distingue dois estados de espírito que dominam a vida do indivíduo, a disposição “energia” que nos move em direção à atividade, e o modo “ociosidade” que nos convida a procurar o descanso. O fazer a arte, portanto, corresponde ao estado de espírito da energia, enquanto o entretenimento com as artes durante o tempo de lazer proporciona um prazer contemplativo que satisfaz a ociosidade. Em qualquer um dos casos, é claro que o propósito das artes é dar prazer aos indivíduos. Nas suas próprias palavras “o objetivo da arte é aumentar a felicidade dos homens, dando-lhes beleza e interesse para gozarem o seu lazer, e evitar o cansaço mesmo do descanso, e dando-lhes esperança e prazer corporal no seu trabalho; ou, em termos mais resumidos, tornar o trabalho do homem mais feliz e o seu descanso frutífero. Consequentemente, a arte genuína consiste numa pura bênção para a raça humana.” (1966: 84 in Belfiore & Bennet, 2008: 96).

⁵²Filósofo norte-americano, impulsionador da Escola Pragmatista, e considerado o expoente máximo da Escola Progressiva americana, enquadrada num movimento geral de renovação do ensino com início em finais do século XIX e fortemente desenvolvida no século XX. Inspirados nas ideias político-filosóficas de igualdade entre os homens e do direito de todos à educação, os seus representantes viam num sistema estatal de ensino público, livre e aberto, o único meio efetivo de combate às desigualdades sociais da nação.

atuais o estudo da função terapêutica das artes gerou um vasto corpo teórico, que embora não possa ser exaustivamente considerado, pode, no entanto, ser apresentado como estando classificado em dois tipos particulares: abordagem xamânica da terapia da arte (a arte como terapia) e a abordagem mecanicista da mesma terapia (a arte na terapia).

“A arte como terapia considera o ato de criação artística ele próprio como curativo e catártico. A arte na terapia vê a criação artística como um instrumento para o clínico – como uma ferramenta para diagnóstico, prognóstico e tratamento” (Madden and Bloom, 2004: 139 in Belfiore & Bennet, 2008: 102)

A abordagem xamânica é do maior interesse para esta discussão. É tipificada pela crença nas propriedades inerentemente catárticas e curativas do processo artístico. Na base desta abordagem está a crença na relação entre os estados emocionais e a formação da imagem, na medida em que as imagens são entendidas como formas de comunicação simbólica, e a arte ajuda-nos a expressar e a transformar experiências de vida difíceis. A expressão artística é uma das nossas ferramentas cruciais para atingirmos a integração psicológica, um impulso criativo universal que nos ajuda a esforçar-nos para o bem-estar emocional.

Nas origens da humanidade, quando a arte enquanto conceito não existia, arte e medicina funcionavam em uníssono: os primeiros “*médicos*”, feiticeiros e xamãs, podiam dialogar sozinhos com os espíritos e curar. Instauravam sozinhos os rituais, os quais denominamos atualmente de “*arte*”: danças sagradas, músicas, trajes, máscaras, entre outros. Nos nossos dias, a arte e a medicina parecem opostas ainda que se lhe reconheça, desde Aristóteles, a sua função purificadora e sacrificial. É o que nos faz acreditar hoje em dia que a arte é boa pois é libertadora das emoções nefastas. A arte permite, por isso, comunicar com a ajuda de uma linguagem não-verbal.

Ainda nesta senda terapêutica das artes, é a própria Organização Mundial de Saúde (OMS) que define saúde de uma forma bastante mais abrangente do que a mera ausência de doença, assumindo-a como uma estado de bem-estar físico, mental e social completo. Esta organização atribui às artes um papel significativo no objetivo de atingir a harmonia entre os domínios do bom funcionamento físico e mental, e o ambiente social. A saúde mental em particular tem sido uma área onde a terapia pela arte se tem provado mais frutífera. Isto acontece porque o entretenimento pela arte ou a criação artística encoraja a autoexpressão, o que está positivamente correlacionado com a saúde emocional; para além disso, a expressividade reforçada pode facilitar a

resolução de conflitos internos, sendo, portanto, potencialmente promotora também do bem-estar emocional (Madden and Bloom, 2004: 139, in Belfiore & Bennet, 2008: 106), contribuindo dessa forma para a recuperação da autoestima.

De acordo com Sasse (2011), na terapia pela arte, os objetivos de recuperação da autoestima articulam-se em torno das diferentes componentes desta. O conceito de autoestima é uma noção complexa e designa “o sentimento que cada um tem do seu próprio valor enquanto pessoa” (2011: 43). O auto-valor articula-se com outros elementos importantes que, em conjunto, participarão na construção e na evolução da representação de si: (i) o sentimento de identidade, necessário à construção da identidade subjetiva, o sentimento de ser uma pessoa unificada; (ii) o sentimento de aprovação e de reconhecimento associado à dinâmica de socialização e às estratégias infantis de vinculação; (iii) a confiança, a propósito das estratégias de vinculação. Uma relação de vinculação satisfatória caracteriza-se pela confiança no outro, a consideração das condutas de vinculação e a confiança em si; (iv) o sentimento de propriedade e de apropriação, o valor de si começa pela afirmação possessiva (as minhas competências, as minhas propriedades...); (v) o sentimento de unidade e coerência, de limitação das discordâncias e dissonâncias (cognitivas e afetivas) da personalidade. Uma autoestima fortificada permite assim a boa relação entre os pensamentos, as palavras e os atos, a identidade comportamental e a continuidade no agir.

Educação e autodesenvolvimento

Um outro argumento associado aos efeitos positivos da participação social em projetos artísticos prende-se com o facto de o seu uso poder contribuir para a formação mais geral dos indivíduos, designadamente em termos de educação e autodesenvolvimento.

De acordo com Platão, afetando a parte irracional da psique, as artes podem influenciar tanto a esfera ética como o comportamento humano. No entanto, já de acordo com Aristóteles, e exatamente pelo peso que as artes têm sobre os indivíduos, não é desejável matar ou conter a parte emocional da psique, na medida em que uma experiência de sentimentos e paixões é de facto importante para manter o equilíbrio

da psique humana. Na sua perspectiva, a poesia dramática, quando corretamente estruturada poderia educar as emoções desregradas e transmitir verdades universais.

Mais tarde, já nos séculos XV e XVI, continua a ser profícua a bateria de argumentos em favor da função instrutiva da poesia e, nessa medida, das artes no processo educacional. Será mais tarde Friedrich Hegel⁵³ quem atribui às artes um primeiro passo através do qual o espírito adquire a consciência de si próprio e capacita-o para compreender de uma forma intuitiva e imediata o que a filosofia idealista havia teorizado conceptualmente, mediando, portanto, o mundo da realidade e o pensamento conceptual. Hegel desenvolve este exercício, no entanto, rejeitando a escravidão da arte face a fins religiosos ou moralistas, afirmando que é exatamente pela rejeição da arte à submissão a quaisquer outros fins que a mesma preenche por inteiro o seu potencial.

Enquanto Hegel desenvolvia a sua posição idealista outro movimento filosófico, de grande importância até para os dias de hoje se fazia ecoar também na Alemanha: o *Bildung*. De difícil definição, *Bildung* é de maior abrangência do que o processo de educação, associando-se a uma espécie de autodesenvolvimento humano que não tem que estar eminentemente associado a processos de educação formal.

Aliás no traçado histórico do desenvolvimento deste conceito está uma mudança que se pretende ser estrutural, na medida em que apela à transformação dos lugares sociais há muito estabelecidos. De acordo com Belfiore & Bennet, “este conceito de *Bildung* muda significativamente no decurso do século XVIII. Em vez de serem recipientes passivos de uma forma preexistente, os indivíduos desenvolvem gradualmente o seu próprio potencial inato através da interação com o seu próprio ambiente. Um imaginário orgânico de crescimento natural substitui um modelo de intervenção divina. A transformação numa perfeita unidade divina transforma-se no desenvolvimento de um self único” (2008: 117).

Subjaz a esta conceção a necessidade de alteração do entendimento da tradicional aristocracia de sangue e nascimento para uma aristocracia de mérito. Para que isto acontecesse era profundamente necessário que houvesse o desenvolvimento do papel da educação, para que as pessoas trabalhassem dentro de si um processo de evolução pessoal. Para Humboldt, um dos grandes teóricos desta perspectiva no século XIX, não deveria ser objetivo do Estado proporcionar felicidade mas sim liberdade

⁵³Filósofo alemão dos séculos XVIII e XIX, precursor do idealismo alemão, e fortemente influenciador da perspectiva materialista histórica de Marx.

aos indivíduos. O objetivo mais elevado do homem é debater-se pelo *Bildung* e a liberdade é o pré-requisito para a busca da autoeducação e do aperfeiçoamento. O Estado deveria portanto tomar a seu cargo a garantia da liberdade individual, ajudando dessa forma o *Bildung* dos indivíduos, mais do que criar um sistema de educação nacional. Este autor não está claramente a referir-se ao tipo de educação que prepara os indivíduos para o desempenho de uma profissão, para a vida enquanto cidadão ou, ainda menos, para uma vida dedicada a Deus.

Na verdade, o autodesenvolvimento é o verdadeiro objetivo do processo educativo. O problema associado a esta perspetiva é segundo alguns autores que refletiram sobre esta questão, o facto de ser um conceito elitista. Ainda que aberto a todos os indivíduos, a verdade é que a possibilidade de ocupar tempo ao auto desenvolvimento e à autoperfeição pressupõe como pré-requisito a luxúria do lazer, o ócio, o que não está disponível para todas as classes sociais, mas sim para aquelas que já estão preparadas para tal, económica e culturalmente.

Pese embora o excessivo individualismo argumentativo focado no *self*, a verdade é que o processo de *Bildung* não é um processo eminentemente mecânico. Pelo contrário, a autoeducação é vista como uma parte da contribuição do indivíduo para o enriquecimento e manutenção da sua civilização. *Bildung* é um processo interativo no qual homens influenciam outros dentro de um contexto social específico, e no qual ambos recebem de e oferecem ao seu caminho histórico e património comunitário.

O papel das artes no processo de *Bildung* foi trabalhado por Freidrich Schiller. O autor argumenta que na obra de arte, os dois maiores poderes da razão e da sensualidade reconciliam-se e harmonizam-se dentro do indivíduo. Quer o indivíduo imperfeito seja dominado pela razão ou pela natureza, o estado estético torna possível atingir um equilíbrio mais desejável. Neste sentido, embora Schiller não pretendesse a defesa de uma função didática específica para as artes, afirma, no entanto, que as experiências artísticas abrem o horizonte intelectual dos indivíduos, pelo que a arte é um veículo perfeito para o *Bildung*.

Nos tempos modernos, a questão do valor educacional e formativo das artes foi desenvolvida por um número considerável de pensadores. António Gramsci⁵⁴ foi

⁵⁴Filósofo e cientista político, italiano, autor de uma teoria crítica educacional, a partir da qual considera que é preciso educar os trabalhadores e formar intelectuais provenientes da classe

um deles escrevendo que a “cultura é organização, a disciplina do interior de cada indivíduo, um chegar a acordo com a sua personalidade; é o atingir de uma consciência mais elevada, com a ajuda de quem um indivíduo consegue compreender o seu valor histórico, a sua função na vida, os seus direitos e obrigações.” (Belfiore & Bennet, 2008: 120).

Ernst Cassirer⁵⁵, por seu turno, argumenta em favor do poder educacional das artes defendendo que a imitação da natureza e a expressão de sentimentos são dois elementos básicos da arte. São o material de que a obra de arte é tecida, mas não expressam o seu caráter fundamental, não saturam o seu valor nem o seu significado. Se a arte não fosse mais do que a mera cópia da natureza ou a mera reprodução da vida humana, o seu valor intrínseco e a sua função na cultura humana seriam duvidosos e questionáveis. Mas, nas suas palavras é muito mais. “Ela acrescenta uma nova dimensão à vida humana, dando-lhe uma profundidade, que não atinge a compreensão comum das coisas. A arte não é uma mera repetição da natureza e da vida. Em resumo é uma espécie de transformação e transubstanciação. Esta transubstanciação é trazida pelo poder da forma estética. A forma estética não é simplesmente dada; não é um conjunto de dados do nosso mundo empírico imediato. Para se tornar consciente disso, deve-se produzi-lo e esta produção depende de um ato autónomo específico da mente humana. Não se pode falar de forma estética específica como uma parte ou elemento da natureza; é um produto de uma atividade livre. É por esta razão que na esfera da arte, até os nossos sentimentos comuns, as nossas paixões e emoções, passam por uma mudança fundamental. A passividade é por si só transformada em atividade; a mera receptividade é mudada em espontaneidade. O que se sente aqui não é um simples e singular estado emocional. É uma gama inteira de vida humana, a oscilação contínua entre todos os seus extremos – entre alegria e dor, esperança e medo, exultação e desespero.” (Belfiore & Bennet, 2008: 120)

No itinerário intelectual proposto pelos autores que vimos seguindo, encontramos nos distintos autores abordados a consideração que a experiência estética confere à arte o seu lugar especial da cultura humana, tornando-a um elemento essencial e indispensável do sistema de educação liberal. A arte é considerada uma via para a liberdade e o processo de libertação da mente humana, que é o último e real

trabalhadora, de modo a tornar possível a luta contra a hegemonia cultural, promovida pela classe no poder.

⁵⁵Filósofo alemão, de origem judaica, professor de Filosofia e representante da tradição neokantiana da Universidade de Hamburgo.

objetivo de toda a educação, tem que preencher uma função própria que não pode ser substituída por nenhuma outra.

Aperfeiçoamento moral e civilização

Este argumento defende que as artes têm uma função humanizadora e civilizacional na sociedade, e aparece dividido em duas categorias de princípios: (i) a primeira é caracterizada por fortes conotações morais, onde as artes são vistas como uma ferramenta essencial num processo de autoaperfeiçoamento e refinamento ético. Daí, o tema recorrente do poder “enobrecedor” da experiência estética; (ii) a segunda é caracterizada pelas artes como uma força que pode promover a civilização e contribuir para a formação do cidadão perfeito. Aqui a ênfase é colocada na dimensão cívica e na significância sociopolítica da transformação atribuída à experiência estética.

Coloca-se, então, a questão do etnocentrismo perpetrado pelo mundo ocidental no momento em que o designado poder civilizador da arte e da cultura foi sistematicamente utilizado como justificação moral para a exploração das colónias pelas nações imperiais europeias, na viragem do século XIX.

De acordo com Belfiore & Bennet (2008), para Aristóteles, a poesia não tem um objetivo claramente didático ou moral, no entanto como teóricos posteriores afirmam acerca deste mesmo texto “a poesia é justificada nos terrenos da moralidade, pois ainda que não tenha um distintivo objetivo moral, é essencialmente moral, na medida em que consiste numa representação ideal da vida, e uma versão idealizada da vida humana deve necessariamente apresentar-se nos seus aspetos morais.” (Spingarn, 1908, 18-19) Ainda na Roma antiga, Horácio, ao considerar os primeiros poetas como sábios e profetas e inventores das artes e das ciências, está definitivamente a apontar a função civilizadora dos poetas e da poesia.

Ao longo do período renascentista os argumentos em defesa da utilização da arte com fins morais sugeriam alguma conotação ética, nomeadamente nas interpretações alegóricas da poesia cujos significados se apresentavam velados e não imediatamente tangíveis. O Iluminismo francês, por seu turno, aportou um vislumbre do que seria a aposta dos séculos seguintes na argumentação em torno do potencial civilizador das artes. Na realidade, é neste período que surgem argumentos originais e

significantes, na medida em que é quando, pela primeira vez, se olha a arte não apenas como uma forma de conceder prazer contemplativo e divertimento a uma aristocracia rica e ociosa, mas como um instrumento capaz de forjar cidadãos imbuídos de valores morais, cívicos e virtudes. Por outras palavras, os filósofos iluministas franceses postulavam que a arte deveria ser usada para a educação e o aperfeiçoamento moral da sociedade. “Um passo importante dado neste sentido correspondeu à atribuição de valor moral à utilidade pública, e o estabelecimento de um laço entre tal utilidade pública e o chamamento do artista. Isto representa um ponto de partida das elaborações anteriores da função moral da poesia que tendiam a focar-se primeiramente nos processos de autoaperfeiçoamento e autotransformação. Este trabalho intelectual dos artistas resultou numa nova hierarquia da produção cultural, onde a arte e a literatura que promoviam a utilidade pública e moral eram entendidas como inerentemente superiores às expressões artísticas que tinham como mero objetivo o divertimento.” (Belfiore & Bennet, 2008:129)

Alguns autores chamam a atenção para o facto de que tal não poderia ter acontecido senão estivessem reunidas as condições sociais típicas da transformação da sociedade europeia dos séculos XVIII e XIX. Aliás, a importância do crescimento da burguesia e a progressiva institucionalização e profissionalização da arte são inequívocas mudanças relativamente ao *status quo* renascentista. Para estes autores, a arte deve ter um propósito social, nomeadamente sendo objeto de utilidade social e cultural pode proporcionar aos indivíduos uma compreensão preciosa sobre as origens, o crescimento e a decadência das civilizações passadas. O século XVIII mostra-se assim como um momento de elaborações teóricas que realçam os laços entre a arte e a moralidade.

É, no entanto, no período Romântico do século XIX que a articulação e a teorização dos poderes civilizadores e morais das artes – bem como o seu valor cívico – atinge o clímax, consistindo, na perspectiva de Belfiore & Bennet, numa reelaboração da dupla função da poesia e da arte propostas na Roma Antiga por Horácio – *prodesse et delectare* (utilidade e entretenimento).

À medida que a industrialização e os cada vez mais especializados modos de produção foram calma, mas constantemente, mudando o mundo de forma dramática – as cidades cresciam velozmente e o mercado proporcionava um abastecimento sem fim de “*incidentes extraordinários*” e “*estimulantes brutos e violentos*” – a degeneração mental parecia quase inevitável. O antídoto para tais desenvolvimentos

radicava na poesia, que, assume um papel crucial na regeneração da sociedade (o *prodesse* na díade de Horácio). O poeta assume-se também como um produto desta função civilizadora e regenerativa da poesia, sendo identificado com um hierofante, isto é, um mediador e intérprete de verdades divinas e transcendentais, que também ajuda a comunicar com os seus concidadãos.

Os poetas e os artistas, de acordo com registos do século XIX, começaram a ver-se como agentes da revolução para a vida, na sua capacidade como portadores de imaginação criativa, tendo ocorrido nesta base a associação da ideia da perfeição geral da humanidade com a prática e o estudo das artes. Foi precisamente através do trabalho produzido por artistas e poetas que foi possível aceder ao “ideal da perfeição humana que seria o centro de defesa contra as tendências desintegrantes da idade” (R. Williams, 1958, in Belfiore & Bennet, 2008: 133). Nesta perspetiva a poesia tem uma função ética e humanizadora. Tal como Bennet (2006) assevera, a poesia em virtude do seu poder imaginativo tem a capacidade de acordar o potencial imaginativo dos outros. Na medida em que a imaginação está na raiz da empatia e porque a empatia promove a conduta moral, a poesia cumpre portanto uma função moral vital.

As teorias e ideias inicialmente formuladas para a poesia rapidamente se estenderam às artes em geral, desenvolvendo-se uma teoria geral sobre a relação entre as artes e a sociedade. Tais ideias evoluíram em sentidos diversos ao longo dos séculos, no entanto os autores seguiram com atenção a perspetiva de Mathew Arnold⁵⁶, que se apresenta como uma compreensão liberal-humanista da arte. Este entendimento, que identifica e limita a cultura com formas estéticas que, consideradas em conjunto, construíram o cânone da alta cultura europeia, representa a base teórica e ideológica para muitas políticas culturais europeias do pós-guerra. De acordo com Belfiore & Bennet (2008), Mathew Arnold constatando a anarquia reinante da sociedade inglesa do século XIX, e considerando a cultura como uma resposta a essa anarquia, relaciona a cultura à ideia do Estado e avança o pressuposto de que uma espécie de aristocracia intelectual, distinguida pela sua ligação à cultura, proporcionará uma fonte de autoridade tão necessária aos tempos de desordem. Aliás, na sua conceção, a perfeição, tal como a cultura a concebe, não é possível enquanto o indivíduo permanecer isolado.

⁵⁶Poeta, crítico e intelectual britânico do século XIX, defensor da democratização do ensino.

Nas suas palavras, “Se olharmos para o mundo fora de nós, descobrimos uma ausência inquietante de uma firme autoridade. Descobrimos que apenas pela razão certa podemos ter acesso a uma fonte de verdadeira autoridade; e a cultura leva-nos a essa razão certa. [...] o que se pretende é o desenvolvimento harmonioso da nossa humanidade, um jogo de pensamento livre sobre as nossas noções rotineiras, espontaneidade de consciência, doçura e luz; e isto é apenas o que a cultura gera e fomenta.” (Arnold, 1993 in Belfiore & Bennet, 2008: 136)

Os argumentos baseados nos poderes civilizacionais da arte, e a crença de que esta poderia contrapor as tendências anárquicas da sociedade e portanto contribuir para a ordem social, tornaram-se de facto centrais para os debates parlamentares em torno dos primeiros envolvimento do Estado na cultura, em Inglaterra. De muitas formas, no entanto, Arnold estava a expressar e a articular o potencial transformador e civilizador das artes de forma intelectualmente sofisticada, que já era difundido e amplamente sentido pelas classes educadas inglesas.

Outro autor que Belfiore & Bennet analisam com atenção é Franklin Raymond Leavis⁵⁷ cuja obra promove uma espécie de argumentação elitista contra as massas. Para o autor, as massas estariam, na Inglaterra do início do século XX, a desafiar ativamente o estado da minoria intelectual, e tal teria resultado na criação de uma nova e oposicional linguagem que teria como objetivo subverter as tradicionais formas de autoridade cultural. Em resposta a tais desenvolvimentos Leavis tece uma teoria elitista baseada na assunção de que a verdadeira cultura é apenas atingível através da educação literária e que a minoria de pessoas que, na sua opinião, estariam genuinamente na posse de tal cultura representava a consciência e o guia moral da humanidade como um todo. A implicação prática desta teoria reside na centralidade dos departamentos de Inglês dentro da Academia, que Leavis encararia como o núcleo de uma consciência da raça e portanto um agente central na regeneração quer da sociedade, quer da cultura. Na opinião dos autores, o que fica perdido nesta conceção de Leavis acerca do poder transformador das artes e no seu potencial para se contrapor aos desenvolvimentos negativos da sociedade é o ímpeto democrático que moveu Arnold, isto é, a cultura, enquanto categoria de ação pública, não fica satisfeita até que todos os homens se tornem homens perfeitos (2008: 138)

⁵⁷ Crítico literário britânico do século XX.

Finalmente, ainda no que se refere ao contributo das artes para o aperfeiçoamento moral e civilizador dos indivíduos, Belfiore & Bennet estabelecem uma relação entre estas e os processos colonialistas ao afirmarem que estas foram em tempos uma justificação ética para o empreendimento imperial e colonial da Inglaterra e da Europa do século XIX, onde se entendia que as populações europeias tinham não só o direito mas também o dever de educar as populações colonizadas, de acordo com o que consideravam correto, isto é, numa espécie de arbitrário cultural. Esta retórica da missão civilizacional das nações foi frequentemente subscrita não só pelos colonizadores, como também pelos colonizados que implicitamente agradeciam e alegavam até a superioridade cultural da nação colonizadora. Este facto tinha consequências significativas, na medida em que lentificou o processo através do qual as colónias oprimidas começariam a pressionar a descolonização e o reconhecimento dos seus valores culturais próprios. Do ponto de vista dos poderes imperialistas, no entanto, tal demonstra o grau através do qual o mito da missão civilizadora provou ser um instrumento eficaz no apoio ao empreendimento imperial, ao subjugar a fazer a asserção de uma superioridade cultural/política.

Instrumento político

Este é um dos argumentos de pendor mais pragmático de todos apresentados aqui, cujo carácter instrumental é mais proeminente. A relação entre as artes e a política tem sido evidente ao longo da história. A subordinação da arte à política, e mais especificamente, a utilização da arte para efeitos propagandísticos não é um fenómeno moderno, pelo contrário, pode ser traçado até à antiguidade clássica. Uma das razões pelas quais as artes pareciam ser um frutífero canal para a política radica no facto de se acreditar que as mesmas afetam a vida das pessoas de muitas maneiras. Até as preocupações de Platão relativamente ao poder corruptivo da poesia e do teatro e a sua proibição do governo ideal poderiam estar relacionadas com a ideia de que a arte pode converter-se numa arma social poderosa, e poderia ser, nessa medida, perigosa.

O seu uso por regimes totalitaristas para fins propagandistas tem sido amplamente ilustrado no que se refere à utilização política do nazismo e do fascismo. As formas de participação cultural em massa, a mobilização aperfeiçoada pelo regime fascista e o espetáculo ao vivo eram os veículos preferidos pelo Fascismo para

expressar o projeto identitário fascista. Grandes eventos, exposições, feiras e procissões com um sabor ritualístico distinto asseguravam que o espetáculo se tornasse a forma privilegiada de comunicação política do regime em direção a uma população pouco letrada e pouco sofisticada.

O regime nazi ainda fortifica mais esta utilização. Na verdade, a concepção de que a arte não é só portadora de uma mensagem política, mas também um mediador perfeito para criar desejos e sonhos, capaz de programar as emoções das pessoas e dirigir o seu comportamento, acaba por servir aos intentos políticos hitlerianos. “Simultaneamente com a purificação da nossa vida pública, o governo do REICH desencadeará uma meticulosa purificação moral. Todo o sistema educacional, o teatro, o cinema, a literatura, a imprensa e o sistema de transmissão (rádio e TV) serão usados como meios para atingir um fim.” (Adams in Belfiore & Bennet, 2008: 150)

Em qualquer um dos regimes, a arte estava identificada como tendo uma importante tarefa no forjar da nação, ultrapassando barreiras sociais e económicas e moldando uma comunidade orgânica que partilhasse os mesmos valores e crenças (bem como odiasse os mesmos alvos), sendo perfeitamente capaz de ser aproveitada como uma potente arma política e social.

Outra articulação da capacidade das artes para serem utilizadas para fins políticos é aquela apresentada por Tony Bennet com a designação de “*Governamentalização da Cultura*” (1995). Bennet recorre ao “*poder governamental*” de Foucault para expor a sua teoria. De acordo com Foucault, para se compreender o poder e o seu funcionamento na sociedade contemporânea, é necessário olhar para os aparelhos estratégicos e os seus mecanismos subtis de dominação e sujeição que dão forma à sociedade, mais do que as tradicionais configurações de supremacia. Na adaptação deste conceito ao campo da história cultural, Bennet assume que a cultura, e em especial a alta cultura, torna-se progressivamente instrumentalizada para se tornar útil em termos de gestão social e, ainda mais, de engenharia social.

Tony Bennet argumenta que a cultura, em particular, torna-se enredada num número de táticas a serem desenvolvidas com o objetivo de mudar o comportamento e a conduta social da população, com vista à estabilização de um sistema de governo do *self* que substitui a velha versão *top-down* da soberania e do poder. Para este autor, no decurso do século XIX, certos tipos de “*diversões racionais*” e atividades culturais (tal como visitar museus públicos e galerias de arte, que foram criadas precisamente

nesta altura) foram formatadas de tal maneira que podiam ser usadas para fins políticos devido ao seu poder para dar forma aos comportamentos e morais públicos. Estes fins seriam publicitados como os agora conhecidos poderes civilizadores das artes. Para além disso, esperava-se dos efeitos civilizadores da cultura todos os tipos de benefícios sociais, como resultado do que a exposição às diversificadas formas de comportamento asseguraria. O corolário desta perspetiva é que a arte serviria nada mais, nada menos como meio de controlo social (antídoto para o comportamento antissocial) por parte da instituição governamental, seguindo o mote segundo o qual os mais elevados instrumentos de cultivo humano são também as melhores garantias da ordem pública.

Neste formato, entende-se então a cultura como um aparelho ideológico do Estado⁵⁸. No entanto, a arte, a cultura ou, especificamente, o romance e o teatro podem ser entendidos como opositores à natureza coerciva do poder político, dando voz a perspetivas marginalizadas ou silenciadas, desempenhando por isso um papel social emancipador e contribuinte à progressiva mudança política. De acordo com o itinerário intelectual que Belfiore & Bennet (2008) nos oferecem, no que se refere ao romance, nomeadamente àquele comprometido com uma mensagem pública, há uma certa tendência para tratar narrativas ficcionais como uma fonte legítima de informação histórica complementar a uma historiografia adequada. Neste sentido, o alegado poder do romance para enformar a realidade e fazer história pode ser explicado pelo facto de nem só a maioria dos romances lidarem com lugares e tempos reais e reconhecíveis, e referirem-se a acontecimentos históricos bastante conhecidos, mas também, e mais importante, porque o fascínio do leitor com os romances radica em última instância na sua crença de que este proporciona observações e representações acuradas de reais processos humanos e sociais. Isto tem claras repercussões na esfera política, pois para a maioria das pessoas é mais fácil conhecer a sua história bem como a história de outros povos através da ficção ou do filme do que a partir do trabalho dos historiadores.

⁵⁸Althusser (1980) descreve a escola como um aparelho ideológico do Estado. De acordo com Althusser, a reprodução das condições de produção exige a inculcação de competências e a sujeição dos indivíduos à ideologia dominante. É neste quadro que Althusser explicou as funções da escola através das práticas ideológicas que inculca: ao fornecer atitudes apropriadas para o trabalho e cidadania e integrar o respeito pela divisão sócio - técnica do trabalho, o sistema de ensino exerce um papel preponderante na reprodução da ordem social. A cultura funcionaria na base dos mesmos princípios, fazendo interiorizar nos indivíduos uma forma de estar, que é a esperada pela classe ou ideologia dominante.

Através da sua publicação, distribuição, consumo e interpretação, os romances acabam por tornar-se veículos para a mudança na história social e política. Pese embora o conjunto de argumentos que residem na força reprodutiva da ficção, no sentido em que apresentam a forma de poder vigente, e nessa medida acabam por legitimar a ideologia dominante, a verdade é que existe um outro conjunto de argumentos contrários a esta perspetiva, advogando que, contando histórias que nunca foram contadas e sobretudo abordando temas que haviam sido até ao momento marginalizados e silenciados, pode-se tornar o “*contar uma história*” disruptiva da ordem social existente e nessa medida libertadora e progressiva.

Esta potencialidade da literatura acaba por revelar-se característica também do teatro político definido por Patterson (2003) como “um tipo de teatro que não só descreve a interação social e acontecimentos políticos como também implica a possibilidade de mudança radical numa linha socialista: a extinção da injustiça e da autocracia e a sua substituição pela distribuição mais justa da riqueza e sistemas mais democráticos. (...) O teatro político é, então, um tipo de argumento do século XX que tem uma intenção explícita de converter públicos para novas formas de pensamento, tornando-se manifestamente mais políticos, questionadores não tanto da moralidade como organização fundamental da sociedade, mas colocando a ênfase no domínio económico e não tanto no domínio ético”. (Belfiore & Bennet, 2008: 163)

Bertold Brecht é um dos seus representantes maiores com o designado teatro épico⁵⁹. Este dramaturgo sentia que o teatro, através da observação e descrição da

⁵⁹Género teatral teorizado por Bertold Brecht que contrasta com o teatro Aristotélico. É um teatro de cunho narrativo, que recusa a ilusão e qualquer comunhão, utilizando para isso efeitos de distanciamento, de forma a preservar uma atitude crítica por parte do espectador e uma eficácia pedagógica que o drama, ao apelar à identificação e à comoção, não possui. Desde 1926, Brecht coloca de lado o termo «drama épico» e começa a referir-se a teatro épico, uma vez que o cunho narrativo da sua obra completa-se somente em palco. A conceção fundamental do teatro épico encontra-se na ideia de introduzir uma narrativa que implique o «gestus» da serena e distante objetividade do narrador face ao mundo narrado, assim como a «desmistificação», a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas. A forma épica é, no entender de Brecht, a única capaz de aprender processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla conceção do mundo. O teatro épico procura manter a separação, isto é, criar o chamado «efeito de distanciamento» entre o palco e a plateia, levando as palavras, as imagens e a música não a representarem, mas a mostrarem a realidade, perante a qual o espectador poderia assim (deveria) reagir criticamente e não emocionalmente. Brecht usou muitos processos para obter esta distanciamento, como a substituição da representação pela narração (a narração cénica, em vez de o levar a participar numa ação, ou a identificar-se com «personagens», liberta-o; «acorda a sua atividade, obriga-o a tomar decisões, comunica-lhe conhecimento... através de argumentos» (Brecht). Obrigado a julgar, intimado a pronunciar-se, o espectador hesita. E é assim que a ação se transfere para ele. Sem que claramente o saiba, o espectador torna-se consciência viva das contradições do real. O recurso a temas e ambientes insólitos, o emprego de máscaras e letreiros e a inclusão da música no teatro épico de Brecht serviu

realidade, poderia tornar possível a mudança da realidade. Todavia, tal não aconteceria no teatro clássico devido à invisível “*quarta parede*” que mantinha o público separado da peça e, de certa maneira, identificado com o ato, o facto e as personagens o que tornava qualquer laivo de crítica absolutamente impossível. O teatro épico, na medida em que proporciona às audiências uma experiência teatral radicalmente diferente, permitiria uma transformação social e política genuína. O espectador já não pode, sob qualquer argumento, permanecer acriticamente submisso a uma experiência (e sem consequências práticas) apenas porque sente empatia pelos personagens da peça. A produção levou o tema e os incidentes apresentados e colocou-os sob um processo de abstração: a abstração que é necessária para qualquer compreensão. Quando algo parece “*a coisa mais óbvia do mundo*” tal significa que qualquer tentativa para compreender o mundo perdeu significado. O que é “*natural*” deve ter a força do que é surpreendente. “Esta é a única forma de expor as leis de causa e efeito. A atividade das pessoas deve simultaneamente ser capaz de ser assim e capaz de ser diferente” (Brecht, 1964, 71 in Belfiore & Bennet, 2008: 162)

Desde a Grécia Antiga que o teatro tem sido considerado um fórum privilegiado para o debate de questões éticas, políticas delicadas e complexas. A verdadeira natureza das artes performativas, juntando as pessoas numa experiência estética comunitária presta-se a esse papel como um lugar de comunicação e questionamento. É a natureza intrinsecamente pública e comunal do teatro que é vista como preservadora do seu potencial para a influência política na era dos *mass media*.

Apesar de tudo permanece incógnito o facto de o teatro poder ser bem-sucedido nesta mudança das crenças políticas das pessoas e, nesse sentido, promover a verdadeira mudança política, o que relativiza o seu efeito positivo, enquanto instrumento de mudança, mas não lhe retira, porém, o seu cunho pragmático.

Estratificação social e construção da identidade

Na contemporaneidade, as teorias mais influentes que se focaram na formação do gosto e no consumo cultural ligados à diferenciação e estratificação social foram produzidas no campo sociológico por Max Weber, George Simmel e, mais

para romper o tradicional convencionalismo dramático. O drama ficou menos pesado, ou, como quem diz, mais elegante. A representação teatral adquiriu um cunho artístico.

recentemente, por Pierre Bourdieu⁶⁰. No entanto, a noção de que uma das principais funções da arte consiste em operar uma distinção entre as pessoas é bastante mais antiga do que as teorias sociológicas do gosto como refinamento. De acordo com a pesquisa sociohistórica que Belfiore & Bennet (2008) levaram a cabo, os trabalhos desenvolvidos por David Lewis Williams acerca do paleolítico, numa perspetiva antropológica, demonstram já que fazer arte é uma atividade social e não uma atividade puramente pessoal. A arte serve propósitos sociais, embora seja manipulada por pessoas individuais em contextos sociais para atingir determinados fins. A arte não pode ser entendida fora do seu contexto social.

Foi no período histórico do Iluminismo que a cultura e o refinamento artístico começaram a ser vistos como uma forma para as cada vez maiores (quer em dimensão, quer em influência) classes médias se distanciarem quer da nobreza abominada, quer das classes populares vulgares. Para além disso, no período Romântico assumia-se como princípio a ideia da superioridade social de quem pertencesse ao meio artístico, nomeadamente o poeta a quem se atribuía a função de elevar o nível de requinte cultural entre o seu povo.

Foi, no entanto, com o surgimento da Sociologia enquanto disciplina científica que esta preocupação de distanciação e distinção de um conjunto de indivíduos relativamente a outros se manifestou mais amplamente teorizada, nomeadamente atendendo ao contexto social em que ocorre essa distinção. Para Karl Marx, todas as expressões individuais estão subordinadas às suas relações económicas e de classe na sociedade. Neste sentido, a cultura (na teoria marxista presente na superestrutura da sociedade) reflete relações de força e as suas ações recíprocas. Por seu turno, as forças de classe derivam do sistema económico de produção material (a base ou a infraestrutura). Inevitavelmente, portanto, a história, tal como a cultura, são conduzidas pela luta de classes e nada podem refletir a não ser isso. Esta perspetiva considerada redutora e colocada sob escrutínio veio a ser desenvolvida por outros sociólogos, nomeadamente por Max Weber e George Simmel.

Weber, em particular, tentou recuperar a noção de estratificação da compreensão preponderantemente económica que havia sido promovida pela teoria marxista. Para Marx, o conceito de classe social fora definido predominantemente na relação daqueles que detinham controlo sobre os meios da reprodução económica.

⁶⁰ A este respeito continuamos a seguir a perspetiva de Belfiore & Bennet (2008)

Weber, por sua vez, sugeriu uma distinção entre a visão marxista da estratificação social e o que ele designava de honra de *status*, que via como fundamentada na relação com os meios de reprodução cultural. Weber assevera a existência de uma distinção entre os conceitos de classe e de grupos de *status*: “Com alguma extra-simplificação pode-se dizer que as classes são estratificadas de acordo com a sua posição na relação com a produção e aquisição de bens; enquanto os grupos de *status* são estratificados de acordo com os princípios do seu consumo de bens representados por “estilos de vida” especiais.” (Weber, 1948 in Belfiore & Bennet, 2008: 168)

Apesar de classes sociais e grupos de *status* poderem muitas vezes sobrepor-se, uma característica importante destacada por Weber diz respeito à honra de *status* que é representada pelo facto de que acima de tudo pode ser esperado um estilo de vida específico de todos aqueles que desejam pertencer a um ciclo. Outro aspeto importante que Weber sublinha reside no facto de que a estratificação social de acordo com o *status* revela-se particularmente significativa quando as condições económicas de uma sociedade estão relativamente estáveis. É nestas circunstâncias que o estilo de vida assume um papel central entre as elites sociais, na medida em que “o papel decisivo de um estilo de vida na honra de status significa que os grupos de status são portadores específicos de todas as convenções. No que quer que isso se manifeste, toda a estilização da vida origina-se nos grupos de status ou é pelo menos conservada por eles.” (*Ibidem*)

Weber está a dar voz ao entendimento clássico dos mecanismos de distinção social e de formação de gosto como elaborados dentro das teorias sociológicas do “*gosto como refinamento*”. Estas veem a formação do gosto como um domínio das elites privilegiadas e bem-educadas e a sua difusão para o resto da sociedade como um processo de cima para baixo: a medida é elaborada no topo da hierarquia social e depois flui para baixo para o resto da população. Nesta perspetiva, as classes inferiores ou populares estão ansiosas por subscrever os valores estéticos e os critérios de bom gosto elaborados no topo da escala social, como se isto fosse a oportunidade que elas teriam de ascender socialmente.

Simmel também colocou no centro das suas explorações sociológicas o papel dos valores e normas culturais na socialização e civilização dos indivíduos atribuindo-lhes grupos sociais distintos associados a estatutos sociais e estilos de comportamento específicos. A ideia da cultura como refinamento foi o que lhe interessou:

“Os produtos materiais da cultura – mobília e plantas cultivadas, obras de arte e maquinaria, ferramentas e livros – em cujos materiais naturais se transformam em formas que poderiam nunca ter sido pensadas pelas suas próprias energias, são produtos dos nossos próprios desejos e emoções, o resultado de ideias que utilizam as possibilidades disponíveis dos objetos. (...) Cultivando objetos, isto é, aumentando o seu valor para além da performance da sua constituição natural, cultivamo-nos a nós mesmos; é este mesmo processo de aumento do valor que se desenvolve fora de nós e voltando a nós que move a natureza externa ou a nossa própria natureza” (Simmel, 1997 in Belfiore & Bennet, 2008: 169)

Simmel também estava interessado nos mecanismos através dos quais o consumo estético, em conjunto com as maneiras, o estilo, a moda e o comportamento todos contribuem para o processo de diferenciação social. Em particular, escrevendo sobre a moda, terá argumentado que o facto de seguir a moda permite aos indivíduos o sentido de distinção social, mas, ao mesmo tempo, um sentido de pertença a um certo grupo social, uma vez que “o indivíduo é libertado de escolher e aparece simplesmente como uma criatura do grupo, como um vaso de conteúdo social. A moda é a imitação de um dado padrão e portanto satisfaz a necessidade de adaptação social; conduz o indivíduo ao caminho em que toda a gente viaja, fornece uma condição geral que resolve a conduta de todos os indivíduos a um mero exemplo. Ao mesmo tempo, e no mesmo grau, satisfaz a necessidade de distinção, a tendência em relação à diferenciação, à mudança e ao contraste individual.” (Simmel, 1997: 188)

A conclusão de Simmel, portanto, é que inevitavelmente as modas são sempre modas de classe, com o corolário de que modas dos estratos mais poderosos da sociedade distinguem-se das dos estratos mais populares, e são abandonadas pelos primeiros no momento em que os últimos se começam a apropriar delas. Na sua essência, tal representa o núcleo mais influente da Sociologia clássica que trabalha as questões do gosto, onde o processo de formação do gosto é encarado na sequência “refinamento-difusão-desvalorização-mais refinamento” (Belfiore & Bennet, 2008: 170). Parte deste processo é o esforço contínuo, pela parte das elites formadoras do gosto, para manter a sua distância das classes mais baixas através de meios de ultrapassagem estética.

Elementos do pensamento de Weber e de Simmel podem ser encontrados no importante trabalho de Pierre Bourdieu. Tal como para Weber, e especialmente Simmel, “*A Distinção*” foca-se no estudo dos mecanismos através dos quais as

disposições estéticas e o gosto estão correlacionados quer à classe social de pertença, quer à realização educacional. Como Bourdieu explica na Introdução d’*A Distinção*: “Classificadores classificados pelas suas classificações, os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que operam – entre o saboroso e o insípido, o belo e o feio, o chique e o enfatuado, o distinto e o vulgar – e onde se exprime ou se trai a posição deles nas classificações objetivas.” (2010 [1979]: XL)

Por outras palavras, o gosto e o consumo cultural representam uma forma das classes médias educadas se distanciarem das classes mais baixas e de outorgar legitimidade a tais diferenciações. Nas suas palavras, “A identidade social afirma-se pela diferença” (Bourdieu, 2010 [1979]: 191). Pela sua visibilidade, as práticas culturais e, muito em particular, a utilização de bens simbólicos, como as obras de arte, constituem os marcadores privilegiados destas distâncias sociais e distâncias de distinção. Quanto mais formal é a arte, “*pura*”, desprovida de mensagem explícita, como a música de vanguarda ou a pintura mais abstrata, mais aqueles que se entregam à sua contemplação se distinguem das pessoas comuns, que apenas acedem às produções culturais em massa: as obras consagradas e vulgarizadas e aquelas cujas mensagens relevam do primeiro grau. Pode-se dizer então que os gostos e as práticas correspondentes ao *habitus* se tornam diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira linguagem composta de signos distintivos que consagram esse sistema de distâncias.

O princípio último das distâncias assenta, segundo Bourdieu (2010 [1979]), numa relação desigual das diferentes classes sociais com a necessidade económica. A principal característica objetiva das classes populares é a sua dependência a respeito das necessidades materiais em comparação com as outras classes sociais. Em contrapartida, as classes superiores distinguem-se pela sua distância relativamente aos constrangimentos materiais, distância simultaneamente objetiva e simbólica.

Bourdieu refere-se a este processo como consagração cultural, um mecanismo que requer a difamação daqueles gostos e manifestações estéticas que não pertencem à supramencionada “*alta estética*”: “A negação do baixo, grosseiro, vulgar, venal, servil – numa palavra, natural – divertimento, que constitui uma esfera sagrada da cultura, implica a afirmação de uma superioridade daqueles que podem ficar satisfeitos com o prazer sublimado, refinado, desinteressado, gratuito, distinto para sempre fechado ao profano. É por isso que a arte e o consumo cultural estão

predispostos, conscientemente e deliberadamente ou não, a preencher uma função social de legitimação das diferenças sociais.” (2010 [1979]: 51)

O sentido estético é, portanto, uma expressão distinta de uma posição privilegiada num espaço social. Tal como Simmel, Bourdieu também considera que enquanto separando as pessoas em diferentes grupos, temas de gosto estético também agrupam as pessoas, de acordo com critérios de *status* social e níveis educacionais semelhantes: “Como todo o tipo de gosto, o [sentido estético] une e separa. Ser o produto das condicionantes associadas a uma classe particular das condições de existência, ele une todos aqueles que são produtos de condições semelhantes enquanto os distingue dos outros. E distingue numa maneira essencial, uma vez que o gosto é a base de tudo o que alguém tem – as pessoas e as coisas – e tudo o que a pessoa é para os outros, onde um se classifica e é classificado pelos outros”. (2010 [1979]:114)

Preferências estéticas e padrões de participação cultural operam distinções sociais entre as pessoas. As teorias desenvolvidas dentro do campo da Sociologia por Weber e Simmel na viragem do século XX e, mais tarde, desenvolvidas por Bourdieu, provaram ser bastante influentes a este nível, tanto que as suas elaborações da noção de “*gosto como refinamento*” acabaram por adquirir o formato de paradigma útil para compreender o princípio de que as artes podem ser agentes de estratificação social.

2.4.3.2 Os efeitos negativos da participação nas artes

No que se refere à condição deletéria da participação nas artes, a ideia subjacente consiste em perguntar se essa mesma participação é perigosa. Como já adiantamos são raras as vezes em que o estatuto negativo do envolvimento dos indivíduos na prática artística é convocado nos discursos académicos ou até políticos. Mas, como adiantaram os autores que vimos seguindo, não são assim tão raras as vezes em que tal acontece, por um lado, e considerando o percurso intelectual teórico que fizeram acabam por demonstrá-lo de forma proeminente na história europeia.

É muitas vezes votado ao esquecimento o facto de que a ação artística pode ser potenciadora de um certo perigo junto dos públicos cujas condições sociais e até psicológicas de existência se encontrem mais fragilizadas. Se é fácil esquecer-se dos seus problemas cantando, modelando a terra ou fazendo teatro, é muito mais duro

tornar a cair numa realidade que não mudou, designadamente no que respeita a essa deterioração social. Praticar uma atividade artística consiste frequentemente em confrontar-se consigo mesmo, pôr-se a nu, Enfrentar os seus próprios limites, avivar potencialmente os seus sofrimentos, as suas frustrações. É, no mínimo, constatar as suas incapacidades, sem falar no risco de enfrentar o olhar alheio, com um pano de fundo avaliativo, e na desvalorização que pode resultar de qualquer comparação face ao seu próprio ideal, aquele que também é do outro e da sociedade. É necessário então interrogar-se se a arte ou a participação artística pretende contribuir de forma positiva para a vida dos indivíduos, isto é, será que ela pode responder a objetivos tais como a recuperação da autoestima, o desenvolvimento da autoconfiança, ou gerar a capacitação, por parte das pessoas mais fragilizadas de melhor apreender a sua vida de forma autónoma?

Corrupção e distração

Na perspectiva dos autores de *“The social impact of arts: na intellectual history”* (2008), corrupção e distração são duas categorias de impactos identificadas como *“efeitos negativos das artes”*. Relevando de um argumento metafísico diz-se que as artes promovem uma imitação defeituosa, imperfeita da realidade. Identificando a origem destes argumentos na teoria platónica das Formas (ou das Ideias), segundo a qual o mundo que experienciamos na nossa existência quotidiana nada mais é senão uma pálida imitação do mundo das formas, mais imperfeita ainda se torna a dimensão artística, na medida em que esta é ainda uma imitação da imitação desse mundo quotidiano. Neste sentido, a imitação artística é removida duplamente da verdadeira essência das coisas e, nessa medida, intrinsecamente e inevitavelmente falhada. Esta ideia de falsidade inerente às artes acaba por se consubstanciar no argumento utilizado pela Igreja Cristã no trato usualmente desconfiado relativamente às formas de arte e, em especial, ao teatro.

Por outro lado, as artes são ilusórias quando são consideradas uma fonte adequada de conhecimento e compreensão. Este argumento, seguindo a conceção original de Platão, atesta que a produção de imagens por parte do artista não requer qualquer tipo de conhecimento genuíno acerca das coisas reais que estão a ser representadas. Neste sentido, seria errado procurar esclarecimento ou compreensão na poesia, por exemplo. Nenhuma arte pode ensinar algo com valor aos indivíduos, na

medida em que a sua essência não é real e quem a faz (à arte) acaba por ser alguém que perpetua a irrealidade, a ilusão. Como ensinar requer o domínio do conhecimento e a arte não o é, os artistas nada têm a dar de bom, aliás, enganam (corrompem), o que pode ser perigoso para quem não é privilegiado no domínio da desconstrução sobre o carácter ilusório da arte.

Esta controvérsia entre artes e conhecimento, especialmente desenvolvida junto de filósofos, depende da dificuldade de explicar o conteúdo e as formas de produção de conhecimento que se supõe derivar (ou não) da experiência estética. A arte é abraçada com entusiasmo, mas vagamente considerada como fonte de consciência e conhecimento. Por vezes esta abordagem inclui a perspectiva de que uma visão especial não pode ser colocada em palavras, mas talvez nos ajude a perceber o mundo de uma nova forma. Em segundo lugar, e de forma oposta, a arte ou a experiência com a arte é rejeitada como não correspondendo aos requisitos para a produção de conhecimento, sendo o conhecimento definido tradicionalmente como uma verdade, uma crença justificada.

Reiterando a posição platónica acerca da incapacidade da arte desencadear poder cognitivo junto dos sujeitos, portanto da sua incapacidade para cumprir a sua função educacional, Noël Carroll⁶¹ (2002) reviu recentemente os principais argumentos epistémicos contemporâneos contra a noção de que as artes, e a literatura em particular, podem representar um instrumento de educação e uma fonte de conhecimento. O autor categoriza esses argumentos em três grandes grupos: o argumento da banalidade; o argumento da falta de provas; e o argumento do não-argumento (in Belfiore & Bennet, 2008:45-6).

O argumento da banalidade não nega a possibilidade de que a arte e a literatura possam transmitir verdades gerais ou até universais; no entanto, nega o princípio de que a arte e a literatura possam educar o seu público e, por essa via, ser uma fonte de conhecimento. A real noção da criação de conhecimento através do contacto com as artes implica necessariamente a ideia da aquisição de novas verdades e ideias que não existiam antes do contacto com as artes ter tido lugar. No entanto, os proponentes do argumento da banalidade mantêm que, na realidade, as verdades que são

⁶¹Filósofo americano do século XX, com trabalhos especialmente dedicados à filosofia da arte. O seu trabalho incidiu preponderantemente sobre a filosofia do cinema tendo-se, no entanto, dedicado também aos trabalhos em termos de teoria e *media* associados à arte, bem como em torno da filosofia da história.

comummente realizadas para serem comunicadas por obras de arte são usualmente muito amplas na sua natureza (porque são usualmente verdades muito gerais que se relacionam com a natureza e a vida humana), até ao ponto de representarem frequentemente pouco mais do que truísmos. Aliás, os autores que defendem este argumento da banalidade pretendem invalidar a perspetiva educacional das artes como fonte de compreensão e conhecimento, uma vez que postula que leitores e públicos já possuem de facto quaisquer verdades que possam ser expressas pela arte.

Outra posição adversa a este potencial cognitivo das artes advém do argumento da “*falta de provas*”. Na raiz deste argumento está a rejeição da ideia que o tipo de verdade que pode ser encontrado na arte e na literatura possa ser apropriadamente subsumido sob a categoria do conhecimento. O racional por detrás de tal rejeição radica na observação que, como é comummente aceite nos mundos académico e científico, o conhecimento não precisa só ser “*verdadeiro*” mas também corroborado por provas convincentes. A maioria das artes, e sobretudo da participação ativa dos indivíduos em qualquer uma dessas artes, não tem em si mesmo qualquer forma de provas aceitáveis para o conhecimento que proclama e para as hipóteses que avança.

Finalmente, o terceiro argumento avançado por Carroll consiste no “*não argumento*” que pode ser sintetizado do seguinte modo: admitindo que os trabalhos artísticos contivessem ou implicassem verdades gerais, nem os próprios trabalhos artísticos, nem o discurso crítico que os circunda se compromete na análise do argumento, nem, por outro lado, debate em defesa das alegadas verdades. Aliás este argumento é precisamente baseado na suposta falta de argumentação, análise e debate na arte e na literatura em particular. O que caracteriza verdadeiramente o “*não-argumento*” é esta sequência lógica: a falta de interesse desencadeada por obras de arte, para a construção de um argumento coerente que suportasse a mundividência e os princípios que proclama, é refletida no pouco interesse desencadeado pelo discurso crítico originado por aqueles trabalhos na argumentação em favor ou contra as verdades que alegadamente divulgam.

Algumas franjas da cultura pós-moderna manifestam este mesmo pessimismo, como é exemplo Jean Baudrillard e o seu conceito de hiper-realidade (1994). A perspetiva deste autor para compreender a sociedade e a cultura pode ser vista como estando no centro da noção de “*perda do real*”. No centro desta abordagem está a ideia de que numa era dominada pela televisão e outros *mass media*, a natureza

penetrante das imagens resultou na diluição das fronteiras entre representação e realidade, na medida em que qualquer distinção entre as duas se tornou impossível. Enquanto no passado os signos referiam-se e estavam assentes numa realidade muito forte e estruturada, atualmente vivemos num “*simulacro*”, onde a representação foi substituída pela simulação. Nas palavras de Baudrillard, a era da simulação é caracterizada pela liquidação de todos os referenciais. Como resultado, a simulação ameaça a diferença entre verdadeiro e falso, entre real e imaginário. Uma vez que os *mass media* e a TV contribuem para a simulação que domina a hiper-realidade representando nada mais do que a si mesmos, mas mantendo uma ilusão de realidade por trás deles, qualquer potencial esclarecedor ou educacional é negado.

Um outro argumento utilizado refere-se ao facto de as artes corromperem ao estimular o lado irracional dos homens. Mais uma vez na esteira da teoria filosófica de Platão, as artes tendem a criar uma propensão para a imitação na vida real das ações que são “*pensadas*” para serem artísticas. Esta crença veio reforçar a ideologia Cristã, da qual alguns filósofos são representantes. Neste sentido, o sentido corruptivo da representação artística desde logo se tornou motivo de desconfiança relativamente às artes e ao teatro em particular.

Um dos autores que mais contribuiu para esta discussão foi Jean Jacques Rousseau. Rousseau é reconhecido por ter secularizado algumas das teses dos percursores eclesiásticos, em especial acerca do teatro. No seu ensaio *Lettres à M. d’Alembert sur les Spectacles* (1758), Rousseau contesta os efeitos positivos do teatro que tinham sido apresentados por Alembert, envolvendo a sua discussão numa perspetiva mais ampla sobre a tensão existente entre a simplicidade perfeita da natureza e o artifício que resulta do processo de civilização. A sua primeira acusação acerca dos efeitos negativos das artes aparece no *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750) onde o filósofo identifica as artes e as ciências como representativas de uma civilização irremediavelmente corrompida. Esta acusação radica no argumento de que as artes, uma vez que não são originárias de necessidades humanas genuínas, mas sim do orgulho e da vaidade, seriam incapazes de libertar a humanidade e, portanto, nesse sentido não poderiam desencadear efeitos positivos sobre os indivíduos. Pelo contrário, as artes seriam as responsáveis pela escravidão dos homens, pela sua efeminação e pela sua incapacidade para lidar com a disciplina militar. Sobretudo, as artes e as ciências incitaram o homem a sucumbir à vaidade e a perseguir a glória e a aprovação e apreciação dos outros (Banerjee, 1973 in Belfiore & Bennet, 2008: 60).

É precisamente esta invenção da distinção entre performers e público que Rousseau identifica como a raiz da causa da desigualdade que ele via como sendo dominante na sociedade contemporânea. O desejo para receber a apreciação e a admiração dos outros impelia os homens a tentar afetar a si as qualidades que os poderiam atrair, impulsionando-os, portanto, para ser (ou agir) alguém diferente do seu verdadeiro *self*. Portanto, para Rousseau, o teatro representava a queda do homem do seu estado natural, pelo que é a origem teatral da sociedade que Rousseau condena. O crescimento de uma perspectiva teatral transforma as pessoas em atores e encoraja-as a fazerem espetáculos delas mesmas: também enfraquece os laços naturais entre as pessoas tornando-as em espectadores.

Rousseau rejeita, portanto, a ideia de que o teatro possa contribuir para o aperfeiçoamento cultural e moral da população, aliás, esta rejeição surge na sequência de uma primeira, também ela originalmente Platónica: a de que o drama e as artes possam ter algum valor cognitivo e educacional. Para o filósofo, o teatro é mero entretenimento e, segundo o mesmo, um entretenimento perigoso, na medida em que é uma perda do precioso tempo do homem, que compete com compromissos mais nobres como o trabalho e família, entendidos como a única fonte legítima de prazer e satisfação. O teatro nada tem a ensinar e, portanto, nada tem a transformar na vida das pessoas. Para além disso, o teatro incita às paixões e aos vícios e a identificação que o drama promove entre o público e as personagens ficcionais numa peça contribui para uma implicação moral negativa, na medida em que ao identificar-se com as personagens do palco, nos seus lamentos e nos seus problemas, o espectador tem efetivamente a oportunidade de escapar da responsabilidade moral da vida real e do sofrimento real das pessoas. Como Banerjee (1977) explica, de acordo com Rousseau, o teatro tende a destruir o sentido moral dos espectadores ao oferecer um objeto fictício de simpatia com o qual eles imediatamente se identificam e, por essa via, desempenham os seus deveres morais num plano puramente imaginário. Isto não só lhes dá uma sensação falsa de satisfação como também os torna indiferentes aos seus deveres morais reais e às preocupações reais do mundo. As doenças do mundo permanecem como estão e o teatro não as cura, nem quer mudar. Neste sentido, para Rousseau o teatro representa nada mais do que um afastar da nossa consciência, proporcionando-nos uma forma de “*pena substituta*”.

Ainda na esteira dos efeitos psicológicos das artes pode encontrar-se uma outra ideia platónica da função das artes como perturbadora de assuntos (éticos) mais

importantes. Não obstante ser uma proposta menos radical do que a polémica antiteatral apresentada até agora, a verdade é que apela à atenção para a consciencialização de que se se entender que as artes têm o poder de transformar as pessoas, tal desencadeia a possibilidade de tanto poderem corromper como aperfeiçoar. Por outro lado, a esfera estética está muitas vezes associada à ideia de privilégio da forma em detrimento do conteúdo, isto é, da sua verdadeira natureza, com consequências negativas previsíveis. “O gosto, estando associado à forma, induz nas mentes uma tendência perigosa para negligenciar a realidade e sacrificar a verdade e a moralidade ao vestido sedutor sob o qual aparecem. Todas as diferenças substanciais das coisas desaparecem e a aparência determina o seu valor.” (Belfiore & Bennet, 2008:70)

Também Kierkegaard (na primeira metade do século XIX) conclui que a estética se encontra frequentemente associada à decepção e ao vício, na medida em que esta é dominada pela sensualidade, instinto e por uma busca cega de prazer. O argumento que subjaz a esta conceção afirma que a experiência estética é baseada no descomprometimento com a realidade, uma vez que o mundo se torna um mero reservatório de produção poética.

Finalmente, e concluindo esta teia de argumentos, na perspetiva de alguns dos grandes intelectuais e filósofos considerados na abordagem de Belfiore & Bennet, as artes têm um grande potencial para fazer as pessoas infelizes.

2.4.4 Balanço crítico entre o essencialismo e o pragmatismo dos efeitos sociais das artes

O itinerário elucidativo que fomos seguindo ao longo das últimas páginas permite-nos compreender que, em paralelo com o conjunto de pressupostos que advogam os efeitos positivos sobre os indivíduos, quando estes se relacionam de alguma forma com a arte, também circulam os argumentos negativos que sustentam de alguma forma um risco ou um certo perigo associado a esse envolvimento.

Na contemporaneidade, a persistência da perspetiva de que o teatro é capaz de influenciar adversamente o comportamento e a moralidade refletiu-se, por exemplo, pela continuidade de um sistema de censura bastante veiculado enquanto permaneceu em Portugal a ditadura do Estado Novo que estrangulava qualquer manifestação

cultural que respirasse qualquer laivo de crítica ao regime, por um lado, ou por outro que colocasse em causa os bons costumes e as instituições tradicionais.

Uma segunda observação sobre a qual se impõe a reflexão é que a compreensão dos propósitos dos poderes das artes envolve o compromisso com algumas questões intelectuais altamente complexas. No entanto, os pronunciamentos públicos acerca do valor das artes raramente refletem esta complexidade e tende a cair, em vez disso, numa espécie de ritualística da retórica da transformação. Como vimos, os argumentos básicos acerca das funções e poderes das artes foram primeiramente elaborados no trabalho da tríade de ilustres representada por Platão (século V, a.C.), Aristóteles (século, IV, a.C.). O núcleo quer das tradições positivas, quer das tradições negativas já tinha, portanto, sido teorizado há mais de 2000 anos e têm vindo a evoluir em diferentes direções desde aí. No entanto, muito pouco da riqueza desta tradição parece ter encontrado o seu lugar no atual debate público acerca do lugar das artes na sociedade.

Para além disso, um dos aspetos mais interessantes da revisão histórica aqui apresentada é que nunca houve no Ocidente um tempo em que as discussões sobre o papel das artes e os seus efeitos na sociedade não tivessem estado no centro de um debate intenso. É na segunda metade do século XX que esta consciência parece mais ténue e as referências explícitas aos debates milenares tornam-se cada vez menos frequentes, quer na arena mais abstrata das dissertações teóricas sobre a arte, quer nas esferas mais práticas da investigação aplicada e na criação de políticas.

Finalmente, um terceiro olhar para o qual a perspectiva histórica apresentada por Belfiore & Bennet (2008) adverte reside na iluminação de questões mais problemáticas e que raramente são trazidas ao debate em política cultural. Por exemplo, vimos como a retórica dos poderes civilizadores das artes foi sistematicamente e coerentemente empregue no século XIX pela Europa para providenciar uma justificação moral para o empreendimento colonial. Argumentação essa que foi sendo reutilizada ao longo do século XX e com base na qual se criam relações trípticas entre cultura e arte, educação e ação social, no sentido de se começar a construir o gosto e o hábito, revertido num *habitus*, se quisermos pensar nas dinâmicas educativas formais ou, mais no domínio da educação informal e de uma certa compensação ou de forma mais radical uma ressocialização, junto de populações mais vulneráveis e, por essa via, associadas aos dispositivos de ação social formais.

Similarmente, a ideia de que a arte pode ajudar a formatar as crenças das pessoas e o sentimento de identidade desempenhou um lugar central nos usos (e abusos) das artes e cultura através da história, com propósitos propagandistas em sistemas políticos não democráticos e totalitários (os regimes Fascista, Nazi e Soviético, sendo apenas os mais recentes e marcantes exemplos), como também foi o caso português. De acordo com Elísio Estanque (2007) Salazar, auxiliado pelo seu ideólogo de serviço, António Ferro, e pela Igreja católica, traçou uma estratégia minuciosamente planeada que investiu fortemente na domesticação e instrumentalização das festividades populares, da arte e da música tradicional, com isso promovendo o entretenimento inócuo e passivo das classes trabalhadoras. Instituições fascistas como a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) foram criadas especificamente com esse propósito. Assim, o povo estaria entretido, esqueceria os sindicatos e afastar-se-ia da tentação subversiva (comunista ou outra). Em nome da nação, da devoção religiosa, da ordem e da disciplina erigiu-se o folclore português como produto nacional a exhibir ao estrangeiro, expressão da nossa alegria dócil e dos “*brandos costumes*”. O folclore, ontem como hoje, não é senão a negação da verdadeira cultura e tradição popular.

Portanto, olhando para instâncias nas quais as artes foram manipuladas com fins políticos, a retórica da transformação pode ser vista numa perspetiva diferente.

2.5 O teatro ao serviço da comunidade: formas de intervenção artístico-social

2.5.1 Para um melhor entendimento da comunidade

Para conseguirmos compreender em que moldes o teatro pode funcionar como ferramenta de intervenção artístico-social ao serviço de uma comunidade devemos começar por empreender um exercício teórico em torno do conceito de comunidade.

Um dos textos cruciais em torno da definição da comunidade é da autoria de Ferdinand Tönnies, designadamente acerca do exercício que faz em torno da distinção entre Comunidade e Sociedade⁶². Para Tönnies, a sociedade moderna marca,

⁶²*Gemeinschaft und Gesellschaft*, publicado em 1887.

precisamente, a passagem das relações sociais comunitárias para as relações sociais societárias.

No quadro das relações comunitárias podemos distinguir, segundo o autor, as relações de descendência (relacionadas com a consanguinidade), as de vizinhança (que se expressam através da convivência) e as de amizade (relacionadas com a afinidade). E, nesta perspectiva, as comunidades referem-se a entidades fusionais, “*naturais*”, cujas relações entre os membros assentam nos laços de sangue, nos afetos e nos sentimentos. São características de períodos históricos onde a mobilidade social era reduzida, na medida em que as atividades económicas centram-se no espaço doméstico, na troca direta de bens e serviços e assenta na autossubsistência. A comunidade baseia-se na confiança, na intimidade, no interconhecimento e no «calor» do estar junto.

Já a sociedade corresponde a um aglomerado de entidades sociais mais artificiais e que necessitam de formas de organização mais complexas, mais técnicas e mais abstratas. Os indivíduos estão ligados por uma vontade refletida, pelo cálculo. As relações são relativamente anónimas e exteriores, mais “*frias*” e a intensidade das trocas bem como a propriedade privada exigem o recurso a uma medida comum: o dinheiro. Para a mudança dos modelos de organização social terão contribuído, sem dúvida, os processos de industrialização e de urbanização, especialmente marcantes na passagem das sociedades tradicionais para as sociedades modernas.

Na mesma linha de Tönnies, Durkheim (1999 [1893]) analisa, precisamente, a passagem das sociedades tradicionais para as sociedades modernas. O século XIX é um século de grandes transformações. A revolução industrial atinge o seu pleno, a economia de mercado prospera, o regime democrático alicerça-se, as grandes questões da justiça social e das condições de trabalho são cada vez mais importantes, e a pressão demográfica é cada vez mais forte, sobretudo em contexto urbano. Como outros intelectuais da sua época, Durkheim procura captar a natureza das mudanças e a maneira pela qual a sociedade pode fazer face a este género de problemas, sendo a esse respeito que considera que o facto maior da modernização da sociedade ocidental reside num processo de diferenciação social. Considera o autor que só existe sociedade a partir do momento em que uma forma de solidariedade (forma de dependência mútua entre os indivíduos que assegura e mantém a coesão social) liga os indivíduos que a compõem. Nas sociedades tradicionais o tipo de solidariedade presente consiste num laço mecânico, sendo que a existência de uma consciência

colectiva é garantia de sobreposição às consciências individuais, sobrevalorizando-se nessa medida a identidade grupal, ou comunal, em detrimento da identidade individual. A solidariedade mecânica consiste especificamente numa forma de solidariedade por semelhança. Os indivíduos não se diferenciam uns dos outros (partilham os mesmos sentimentos, os mesmos valores, as mesmas crenças).

Nas sociedades modernas o tipo de laço social que ata os indivíduos é orgânico e a consciência individual ganha força sobre a consciência colectiva. A solidariedade orgânica é uma forma de solidariedade que assenta na diferenciação dos indivíduos. Da diferença crescente resulta a complementaridade, a interdependência. Neste sentido, o individualismo, isto é, a concepção segundo a qual a autonomia e a liberdade do indivíduo têm prioridade sobre a sociedade, constitui um traço cultural maior nas sociedades onde prevalece a solidariedade orgânica, onde a cooperação aparece com contornos de uma solidariedade organizada.

Deste ponto de vista, e no seu entendimento mais geral acerca dos factos sociais⁶³, o individualismo, enquanto facto social dotado de exterioridade e coercividade, impõe-se como um traço cultural a todos os homens modernos, embora muitos deles imaginem fazer eles próprios a escolha.

Um dos aspetos mais importantes da teoria de Durkheim, muitas vezes criticada como excessivamente holística, reside no facto de mostrar, ao insistir na ideia de solidariedade, que uma sociedade não pode manter-se como um agregado apenas pelo estabelecimento de contratos formais concluídos entre os seus membros em função dos seus interesses respetivos. A vida colectiva não seria possível sem um tecido complexo de laços mais profundos e em grande parte informais, o que nos remete de novo para a noção de comunidade.

Já nos finais do século XX encontramos outras perspetivas, um pouco distantes, das já protagonizadas pelos históricos Tönnies e Durkheim. Ander-Egg (1980), por exemplo, entende a comunidade como um grupo organizado de pessoas que se percebem como unidade social, cujos elementos partilham algum interesse, objetivo ou função comum, com consciência de pertença, situados numa determinada área geográfica na qual as pessoas interagem mais intensamente entre si do que noutro contexto. Constituem, portanto, forças desta definição duas ideias, designadamente a

⁶³“Toda a maneira de agir, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo um constrangimento exterior; ou ainda, que é geral na extensão de uma dada sociedade mantendo uma existência própria, independentemente das suas manifestações individuais” (Durkheim, 1983: 39)

existência de um agregado social com um conjunto de interesses vitais comuns, com uma elevada densidade social (forte consciência de pertença) e a proximidade geográfica que permite estruturação sólida desses interesses.

O novo milénio trouxe um conjunto de desafios que contribuíram para modificar o contexto em que se pode definir o conceito de comunidade. Um dos aspetos que merece especial destaque é o que se prende com o enfraquecimento do Estado de bem-estar, com o aumento das situações de nova pobreza e o retorno da vulnerabilidade social. Num contexto em que cada vez menos o Estado protege os indivíduos (seja nas situações de desemprego, doença ou velhice), o trabalho comunitário pode adquirir especial relevância através da reconstrução dos laços sociais que permitam criar grupos de suporte e de entreajuda e grupos dotados de capacidade reivindicativa. A ação comunitária pode, assim, permitir aos que são confrontados com a precariedade não caírem a pique no isolamento produzido pela exclusão, bem como dinamizar novas solidariedades e mobilizar recursos locais.

A propósito das mudanças que as sociedades de capitalismo avançado têm assistido, Zygmunt Bauman (2001, 2003) introduz o conceito de “*modernidade líquida*” para nos fazer refletir sobre a comunidade. Este conceito está associado a um tempo líquido que aponta para a ideia de mudança, de transitoriedade, de fluidez, de flexibilidade e volatilidade, contrapondo-se a uma “*modernidade sólida*”, cujas características fundamentais remetiam para a estabilidade e a repetição.

Com efeito, uma das consequências da modernidade líquida reside na fragilização dos laços sociais, na medida em que se exige dos indivíduos flexibilidade, fragmentação e compartimentação de interesses e afetos. Este carácter fluído estende-se a diversos domínios da vida social, nomeadamente às estruturas estatais, condições laborais, relações entre Estados, à subjetividade coletiva, à produção cultural, bem como à esfera íntima das relações amorosas e de amizade. Uma das características da modernidade consiste na individualização que está associada à ideia de emancipação do indivíduo. Como consequência da libertação face aos destinos sociais, surge a árdua e solitária tarefa de construir uma identidade que, num contexto de crescente liquefação, tem um carácter permanentemente incompleto. Por esse motivo o autor propõe que se use o conceito de identificação (mais do que o de identidade) na medida em que a identificação permite a captar melhor a ideia de processo inacabado, incompleto, em permanente construção e sempre aberto. Se na modernidade sólida a angústia dos indivíduos se prendia com o saber se os meios escolhidos eram os mais

adequados aos fins que se pretendia atingir, na modernidade líquida a angústia reside na dúvida constante, bem como na insegurança em torno dos próprios fins.

Bauman define então comunidade como “o tipo de mundo que não está lamentavelmente, ao nosso alcance, mas no qual gostaríamos de viver e voltar a possuir (...) “Comunidade” é nos dias de hoje outro nome do paraíso perdido, mas a que esperamos ansiosamente retornar, e assim buscamos febrilmente os caminhos que podem levar-nos até lá. Paraíso perdido ou paraíso ainda esperado; de uma maneira ou de outra, não se trata de um paraíso que habitemos e nem de um paraíso que conheçamos a partir de nossa própria experiência. Talvez seja um paraíso precisamente por essa razão. A imaginação, diferente das duras realidades da vida, é produto da liberdade desenfreada. Podemos “soltar” a imaginação, e o fazemos com total impunidade, porque não teremos grandes chances de submeter o que imaginamos ao teste da realidade.” (2003: 9)

Se a comunidade garante a segurança e proteção dos seus membros, ao mesmo tempo restringe espaços de liberdade, sendo que, a modernidade, ao permitir ampliar as possibilidades de realização pessoal (maior individualismo) traduz-se em vínculos sociais menos sólidos. No contexto atual, a identidade oscila entre dois polos: a segurança vs. a liberdade. Ter uma implica ter de abdicar de parte da outra.

Nas palavras de Bauman, “há um preço a pagar pelo privilégio de “viver em comunidade, e ele é pequeno e até invisível só enquanto a comunidade for um sonho. O preço é pago em forma de liberdade, também chamada “autonomia”, “direito à autoafirmação” e “à identidade”. Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade. A segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito. De qualquer modo, nenhuma receita foi inventada até hoje para esse ajuste. O problema é que a receita a partir da qual as “comunidades realmente existentes” foram feitas torna a contradição entre segurança e liberdade mais visível e mais difícil de consertar.” (Bauman, 2003: 10)

Em discordância face a Bauman, a comunidade é no entendimento de Anthony Cohen definida como a entidade⁶⁴ à qual se pertence, mais ampla do que o parentesco, mas mais imediata do que a abstração à qual se dá o nome de sociedade. É a arena na qual as pessoas adquirem a sua experiência mais fundamental e mais substancial da vida social fora dos limites da casa (1989:15). Mais do que as fronteiras materiais ou instituições objetiváveis, Cohen está preocupado com a forma como as pessoas se imaginam ou experienciam psicoculturalmente e interpretam a sua comunidade que, argumenta, nunca foi livre de todos os tipos de divisões internas, mesmo nas suas manifestações pré-modernas, frequentemente evocadas como o paraíso perdido (Bauman, 2001). O teatro comunitário constituiria, então, uma forma de recuperar à alienada e pós moderna cidade, esse sentimento de comunidade.

2.5.2 Teatro social ou popular: origens e traços fundamentais

A relação entre o teatro e a intervenção social não pode entender-se sem se compreender o desenvolvimento do teatro social na América Latina a partir das décadas de 60 e de 70 do século XX. Deste, o mais (re) conhecido consiste no Teatro do Oprimido, que teve a sua origem no Brasil, mas que, devido ao exílio do seu precursor – Augusto Boal - acabou por influenciar outros países como o Chile, o Perú e a Argentina.

Este género teatral acaba por nascer do encontro entre o Teatro Popular e a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire⁶⁵, sendo esta uma metodologia conhecida, praticada e reconhecida em diferentes partes do mundo. Para isso muito contribuiu o facto de Augusto Boal, por força do seu exílio relativamente à ditadura brasileira da metade do século XX, ter-se fixado em Paris e aí ter fundado o Centre de Theatre de L'Opprimé de Paris, em 1979, ao qual não é alheia a centralidade geográfica, cultural e social desta cidade, bem como o reconhecimento internacional a partir das

⁶⁴A filiação religiosa, a suscetibilidade para imaginários nacionalistas ou nativos, o estatuto económico, a fração de classe, a mobilidade social ascendente, a orientação sexual, a identidade de género, o grupo etário, o estado civil, a profissão e o nível de educação são apenas alguns dos fatores que, ainda que sempre em mudança, contribuem para a construção do sentido de comunidade de cada indivíduo.

⁶⁵Educador, pedagogo e filósofo brasileiro do século XX, que marcou a pedagogia na segunda metade do século XX. Estabeleceu a educação como um processo de conscientização e libertação. É sobretudo conhecido pelos seus esforços de alfabetização de pessoas adultas em meios pobres, uma alfabetização militante, concebida como um meio de lutar contra a opressão. A sua obra maior é, sem dúvida, *Pedagogia dos Oprimidos*, Paris, La Decouverte, 2001. Primeira edição em 1970.

categorias formais de legitimação como a UNESCO, ao considerar Augusto Boal como Embaixador Mundial do Teatro.

A proposta de Boal mostra-se sobretudo no seu livro *Teatro do Oprimido*, onde faz uma crítica ao teatro aristotélico de Bertold Brecht. Para Boal não bastava fazer pensar o espectador (solução de Brecht em que o espectador se identificava com o protagonista, manipulando as suas emoções), mas este também deveria atuar. Esta ideia plasma-se na prática com especial incidência na técnica do Teatro Fórum, uma das vertentes de teatro possível, abarcada pela grande temática do Teatro do Oprimido, cujo objetivo principal reside na formação de grupos populares que através de técnicas teatrais podem debater e propor soluções para os problemas com os quais se deparam no seu contexto social.

Na Europa, o Teatro do Oprimido tem tido grande expansão nomeadamente em países por onde Boal deixou o seu testemunho pessoal, nomeadamente em França, Portugal e Inglaterra. Em França, particularmente, esta metodologia teve grande êxito pela sua difusão através de diversos circuitos tanto teatrais quanto sociais. Aliás, muito por força da sua difusão, estas técnicas acabariam por ser utilizadas e adaptadas no campo social como a educação, a arte, a política e o trabalho social ou a psicoterapia, entre outros.

Enquanto método artístico, o Teatro do Oprimido consiste numa metodologia de trabalho político, social e artístico que promove toda uma nova relação assente na abolição da relação tradicional espectador – ator, para colocar no centro da prática dramática o *spect-actor* – isto é, um interveniente ativo na cena teatral. A base do Teatro do Oprimido é a exploração de situações de opressão e a valorização da capacidade criadora e criativa de todas as pessoas, em particular dos oprimidos. Isto acontece porque, depois do problema apresentado (uma pergunta ao público, sob a forma de teatro), os *spect-actores* podem substituir as personagens oprimidas e podem mudar a história, não apenas sugerindo como devia ser, mas atuando e confrontando-se com as outras personagens (Soeiro, 2009). Na perspetiva de Boal, O Teatro do Oprimido é “teatro na aceção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos *spect-actores*. (...) Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo. O nosso desejo é o de melhor conhecer o mundo que habitamos, para que possamos transformá-lo da melhor maneira. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de

transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele.” (Boal, 1998:XI)

Apesar da importância atribuída a Boal e ao Teatro do Oprimido, entendemos não caber nesta forma artística o tipo de trabalho teatral que viemos analisando ao longo dos últimos anos, motivo pelo qual retemos dos contributos de Boal as categorias de teatro popular que o mesmo elabora ainda antes da teorização em torno do conceito do Teatro do Oprimido.

De acordo com Augusto Boal (1972), as elites burguesas tendem a desconsiderar o teatro popular enquanto forma de arte fazendo a apologia de que o teatro não pode nem deve ser popular. Enquanto forma de arte o teatro deve permanecer numa linguagem estética determinada por quem a consegue compreender, o que significaria uma preparação em termos culturais, frequentemente inacessível ao povo ou, sobretudo, às franjas mais desfavorecidas da população. Por outro lado, outros autores há, no seu entendimento, que tendem a fazer a separação dos fenómenos artísticos estéticos, políticos e religiosos, utilizando para isso o exemplo do teatro aristotélico, atribuindo aos primeiros uma determinada franja da população do país, e aos restantes o povo. Para Boal isso significaria retirar do espetáculo teatral a possibilidade de ser arte, exatamente pela presença do povo. Aliás, encontra-se esplanada aqui uma distinção social segundo a qual o que é estético é burguês, e o que é político e moral é das massas. Esta perspetiva retira ao povo a possibilidade de fazer e ter a sua arte.

Boal sente necessidade de esclarecer o que é o povo para si, para poder terminar as categorias do teatro popular. Embasado por uma filosofia marxista, Boal entende o povo como aqueles indivíduos que vendem a sua força de trabalho, sendo, enquanto designação genérica, composta pelos operários, os camponeses e todos os que lhe estão associados. Todos os outros indivíduos fazem parte da população mas não do povo, o que, numa perspetiva marxista é o mesmo que dizer burguesia, e correspondem aos proprietários, aos latifundiários, aos burgueses e todos os executivos que professam esta mesma ideologia.

É preciso constatar portanto que, embora numa lógica de distinção social, Augusto Boal não se dirige ao povo como um grupo marginalizado, estigmatizado ou em processo de exclusão social. O teatro popular é do povo e o povo é uma categoria muito abrangente, com características específicas associadas ao território no qual se enquadra. Entendido assim, Boal apresenta uma tipologia de quatro categorias do

teatro popular: (i) teatro do povo para o povo; (ii) teatro do povo para outro destinatário; (iii) teatro da burguesia contra o povo; e (iv) teatro pelo povo e para o povo.

Na primeira categoria de teatro popular, Augusto Boal apresenta-a como eminentemente popular. O espetáculo apresenta-se como uma visão transformadora do povo, que corresponde simultaneamente ao seu destinatário. Trata-se, em termos mais gerais, de espetáculos feitos para grandes concentrações de trabalhadores dos sindicatos, nas ruas, nas praças, nos circos, nas associações de moradores de bairros e outros locais. Aqui, podem distinguir-se na sua perspectiva, pelo menos três tipos de teatro popular: teatro de propaganda, teatro didático e teatro cultural.

O teatro de propaganda é comumente conhecido como *Agit-Prop*⁶⁶, e implementado com grande frequência nos Estados Unidos da América. É um tipo de teatro que tenta mobilizar as pessoas em torno de pontos de vista definidos, que simplificaram e teatralizaram para captar a atenção dos “*passantes*”, diretamente ou pelos *media* (Cohen-Cruz, 2005), num tempo específico e usualmente sobre um tema também específico, de cariz frequentemente político e relativamente urgente. É implementado, por exemplo, para dar conta de uma injustiça provocada por um episódio de repressão policial, e, do seu sucesso na passagem da mensagem, depende a tomada de decisão da população para, por exemplo, se manifestar publicamente ou não.

O teatro didático por sua vez, não apresenta o caráter urgente do teatro de propaganda e os temas sobre os quais versa serão de cariz mais amplo e duradouro. Daqui não se retira que possam versar sobre injustiças sociais, mas o seu objetivo consiste prioritariamente em ensinar algo mais prático ou técnico.

O teatro cultural, finalmente, deve, na perspectiva de Boal, abordar sempre todos os temas seguindo a lógica da transformação permanente, da desalienação, da luta contra a exploração do povo, não se afigurando necessário, porém, que os temas sejam marcadamente políticos.

A segunda categoria proposta por Augusto Boal prende-se com a realização de um teatro popular que é feito pelo povo mas com um outro destinatário, usualmente, as franjas burguesas da população. Esta categoria foi elaborada para incluir todos os teatros profissionais, independentes, que se mantêm em função de um público

⁶⁶Agitação e propaganda é o seu significado.

burguês, pequeno burguês ou por meio dos subsídios do Estado. Ilustram esta categoria dois tipos de conteúdo. Um conteúdo implícito a partir do qual o teatro não revela no imediato e de forma evidente o verdadeiro significado da perspectiva popular. São exemplo deste tipo de teatro todas as obras de denúncia de alguma situação de injustiça social ou política. Finalmente, um conteúdo explícito que, na opinião de Augusto Boal, perde todo o seu sentido, na medida em que quando esse movimento de denúncia é aberto, são imediatamente apresentadas medidas de censura por parte dos poderes vigentes.

A terceira categoria de teatro popular diz respeito ao teatro da burguesia contra o povo, a partir do qual as elites dominantes patrocinam a peça teatral com o objetivo de modelar a opinião pública. Na realidade, esta categoria de teatro nada tem de popular e, na perspectiva de Boal, o povo é vítima do processo, nomeadamente quando se utiliza todo um aparelho massivo de difusão.

Finalmente, o teatro popular pelo povo e para o povo, que nasceu na sequência do golpe de Estado brasileiro em 1968, comporta uma transformação no ato artístico, onde se dispensa a figura do artista e se esbate o limite entre o ator e o espectador. A esta última categoria designa-se usualmente de teatro periódico, cujo objetivo consiste em retirar do povo a sua circunstância de mero consumidor e atribuir-lhe a função de ator que tem toda a capacidade de interpretar e expressar uma mensagem para os seus iguais. Com o propósito de desmontar a suposta objetividade da imprensa, bem como mostrar que qualquer pessoa pode fazer teatro em qualquer lugar, o povo, mais do que o seu inspirador, torna-se o criador das peças de teatro que apresenta. É esta, aliás, a categoria que viria a dar a origem ao Teatro do Oprimido proposto por Augusto Boal.

2.5.3 A especificidade do *ambíguo* teatro comunitário

É plausível, portanto, considerar a participação comunitária como o envolvimento direto das pessoas na resolução dos seus problemas, entendida até como uma postura ativa de cidadania. A forma como essa participação pode acontecer tem lugar na prática expressiva de uma qualquer forma cultural e é nesse sentido que encontramos o teatro comunitário.

Na perspectiva de Eugene van Erven (2001), o teatro comunitário acaba por ser uma prática cultural cada vez mais popular e que se encontra na fronteira entre as

artes performativas e a intervenção sociocultural. A sua singularidade reside no facto de acontecer em condições socioculturais locais muito particulares.

Apesar dos argumentos usuais de identificação do teatro comunitário como uma forma particular de teatro radicar nos tempos greco-romanos e pré-coloniais, os seus antecedentes mais imediatos encontram-se nas formas mais contra culturais, radicais, anti e pós coloniais, educacionais e libertinas dos teatros dos anos 60 e 70 do século XX. Etimologicamente, o termo teatro comunitário é contemporâneo dos anos 20 do último século e teria a sua origem na compilação de peças de teatro escritas por pessoas sem qualquer ligação a esta prática cultural, nomeadamente de algumas zonas rurais dos Estados Unidos da América. A sua particularidade residiria no facto de esta compilação ser levada a cabo por profissionais do teatro numa tentativa do que seria organizar e dar sentido ou possibilidade de ser apresentado em performance. É portanto uma forma teatral distinta da do teatro baseado na comunidade ou do teatro popular que surgiria décadas mais tarde na América do Sul e, posteriormente, noutras zonas geográficas do globo.

Seguindo aliás a perspectiva de Pavis (1999), a noção de teatro popular, invocada hoje com tanta frequência, é uma categoria mais sociológica do que estética. A sociologia da cultura define-o como uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares, no entanto, enquanto conceito operatório, o teatro popular não se esconde de uma polissemia, por vezes discriminatória, sem grande facilidade na sua significação, na medida em que encontra a sua definição por oposição ao outro conjunto de géneros que esta forma de arte pode assumir⁶⁷.

O teatro comunitário é um fenómeno mundial que se manifesta de diversas formas, abarcando uma grande amplitude de estilos performativos. Torna-se unido, na opinião de Van Erven pela sua ênfase nas histórias pessoais (mais do que em guiões pré-escritos) que são, primeiramente, processados através da improvisação e, posteriormente, formatados coletivamente em representação teatral sob a orientação quer de artistas profissionais exteriores – que podem ou não ser ativos noutras formas de teatro profissional – ou de artistas amadores locais residentes.

⁶⁷ Atendendo, então, à perspectiva de Pavis, o teatro popular define-se contra o (i) teatro elitista, erudito e dos doutos que ditam as regras; (ii) o teatro literário que se baseia num texto inalienável; (iii) o teatro de corte cujo repertório se dirige no século XVII, por exemplo, aos altos funcionários, aos notáveis, às elites aristocráticas e financeiras; (iv) o teatro burguês, de boulevard, de ópera, do setor de teatro privado ou o melodrama; (v) o teatro italiano de arquitetura hierarquizada e imutável que situa o público à distância; (vi) e o teatro político que, mesmo sem ser vinculado a uma ideologia ou partido, visa transmitir uma mensagem política precisa e unívoca. (1999: 383)

O teatro comunitário contempla performances populares nas quais os residentes da comunidade participante participam no processo criativo, durante o qual têm um contributo substancial. No entanto, não só os seus participantes são considerados periféricos (no sentido em que não fazem parte dos usuais grupos de profissionais do teatro constituindo frequentemente grupos de pessoas oriundas das comunidades e que podem até estar ligadas a algum tipo de marginalização), como o próprio teatro comunitário como forma de arte também o é. Apesar de existirem ligações genéricas ao drama e teatro na educação, ao teatro radical, ao teatro da libertação, ao teatro para o desenvolvimento, ao teatro da juventude, ao teatro de reminiscência e educação informal e de adultos, o teatro comunitário é geralmente distinto da alta cultura, da cultura de massas e do *mainstream*, bem como do teatro vanguardista, apesar de recentemente terem havido alguns casos de entrada no campo (Erven, 2001: 243).

Uma das principais características atribuídas ao teatro comunitário reside na sua difícil delimitação, na medida em que os seus métodos criativos são bastante diversos e as peças (re)apresentadas remetem para estilos igualmente diferentes, de tal forma que usualmente são apresentados longe das luzes da ribalta. A composição dos grupos comunitários é igualmente variada, tal como o são os vocabulários teatrais e as técnicas dos artistas com quem trabalham. Apesar de tudo, é tacitamente aceite que os artistas que praticam teatro comunitário partilham também elementos metodológicos significativos, estratégias organizativas e preocupações complexas, tais como a eficiência do seu trabalho, a ética dos artistas de classe média a trabalhar com grupos periféricos e a estética e o estatuto do teatro comunitário como uma forma de arte distinta.

De acordo com os vários formatos que lhe são adstritos encontra-se, porém, na criação colectiva a sua forma definitiva mais estabilizada. Enquanto método artístico, reside num espetáculo que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral. Com frequência, o texto terá sido fixado após as improvisações durante os ensaios, com a proposta de modificações regulares por parte de cada participante. O trabalho dramático segue a evolução das sessões de trabalho, sendo que intervém na conceção do conjunto por uma série de “*tentativas e erros*”. Às vezes a desmultiplicação do trabalho chega a deixar para cada ator a responsabilidade de recolher os materiais para a sua personagem e de integrar-se no conjunto somente no fim do percurso.

Nas palavras de Pavis (1999), é necessária toda uma pesquisa histórica, sociológica e gestual para a elaboração da fábula e acontece frequentemente de o ator começar por uma abordagem puramente física e experimental da personagem construindo a sua porção da fábula em função do *gestus* que teria sabido encontrar. Em determinado momento, no trabalho de equipa, a necessidade de coordenação dos elementos improvisados faz-se sentir: é então que se torna necessário o trabalho do encenador. Esta globalização e esta centralização não impõem necessariamente que se escolha nominalmente uma pessoa para assumir a função de encenador, mas elas estimulam a equipe a agrupar estilística e narrativamente os seus esboços, a tender para uma encenação colectiva.

Essa forma de criação é reivindicada enquanto tal pelos seus criadores desde os anos 60 e 70 do século XX. Encontra-se ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo num grupo, a fim de vencer a tirania do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e tomar todas as decisões estéticas e ideológicas. Esse movimento está vinculado à redescoberta do aspeto ritual e coletivo da atividade teatral, ao fascínio dos que fazem teatro pela improvisação, pela gestualidade liberta da linguagem e pelas formas de comunicação não-verbais. Reage contra a divisão do trabalho, contra a especialização e contra a tecnologização do teatro, fenómeno sensível a partir do momento em que os empreendedores do teatro passam a dispor de todos os meios modernos de expressão cénica e a apelar mais para operários especializados que a artistas polivalentes.

Qualquer projeto de teatro comunitário tem o objetivo geral de permitir aos membros das comunidades socialmente, culturalmente, etnicamente, economicamente ou sexualmente periféricas expressarem colectiva e democraticamente as suas preocupações e as suas paixões pela sua própria, apesar de esteticamente mediada, voz, o que não é equivalente a dizer que apenas as comunidades de alguma forma marginalizadas desenvolvem teatro comunitário. Aliás, um outro objetivo geral pode ser a criação simples de uma boa peça de teatro, na, para e com a comunidade.

Como foi demonstrado pelos participantes dos vários projetos que Erven (2001) estudou, os protagonistas do teatro comunitário estão longe de serem vítimas do capitalismo, do racismo, do sexismo ou qualquer outro ismo. É verdade que as suas histórias, nomeadamente aquelas que eles contam são frequentemente dolorosas, mas acabam por se tornarem em algo prazeroso e protagonizá-las acaba por ser emocionante.

A criação coletiva no teatro comunitário nada mais faz do que sistematizar e revelar uma evidência esquecida: o teatro, na sua realização cênica, é uma arte coletiva por excelência, um relacionamento de técnicas e linguagens distintas; a fábula é explicitada, construída e exposta pelo teatro inteiro, pelos atores, cenógrafos, maquiadores, figurinistas, músicos e coreógrafos. Todos inserem a sua arte na empresa comum, sem no entanto abrirem mão de sua independência.

Na concepção de van Erven (2001), o benefício mais importante para os participantes no teatro comunitário reside no aumento da autoestima e na compreensão transcultural através da criação e implementação de processos coletivos de arte. Jermyn, por seu turno, amplifica um pouco mais a grelha de efeitos positivos que o teatro comunitário pode desencadear e cria uma tipologia organizada em função de quatro categorias: (i) efeitos pessoais, (ii) efeitos grupais, (iii) efeitos cívicos e (iv) efeitos sólidos.

Qualquer que seja a perspetiva mais teórica ou mais operatória onde nos encontremos, é determinado quer pelo discurso artístico, quer pelo discurso de intervenção social que para se atingir este objetivo comum cada novo projeto de teatro comunitário deve seguir a sua jornada nunca completamente prevista, nem replicada num outro lugar qualquer. Flexibilidade, a habilidade para adaptar estruturas e cronogramas pré-planeados a desenvolvimentos não previstos, sensibilidade cultural e a capacidade para gerar performances originais através do improviso, parecem ser bens valiosos para os pretensos artistas de teatro comunitário por todo o mundo. O apoio da comunidade é igualmente vital, quer exista através de uma ligação amadora aos coletivos teatrais, quer, no caso de organizações profissionais, através de um conselho formal, figuras de ligação, redes de vizinhança ou através de comissões de diretores ad hoc.

**Quadro 3. Efeitos da participação artística na perspetiva de Jermyn
(2001)**

Pessoais	Grupais
Prazer por experienciar teatro de elevada qualidade	O valor coletivo do envolvimento numa experiência feliz e partilhada
Valor de ser exposto a narrativas dramáticas poderosas que estimulam e causam questionamento, reflexividade e ação nos indivíduos	A experiência ou o uso do teatro como fonte de informação e aprendizagem
O prazer intrínseco e o estímulo da peça na criação de novas imagens do mundo	Oportunidade do grupo, através da segurança da ficção, explorar cuidadosamente experiências dolorosas ou difíceis
Oportunidade para transcender barreiras de linguagem, usando a linguagem das imagens e da peça para exprimir experiências	Contributo para o sentido de bem-estar coletivo, identidade ou objetivos de grupo ou de uma comunidade
Cívicos	Sólidos
Incremento da coesão/cooperação da comunidade através da participação ou do testemunho	Aumento da aceitação dos serviços, por exemplo no caso do rastreio do cancro da mama ou dos serviços de apoio a situações de violência doméstica
Celebração cívica das competências comunitárias, imaginação, poder criativo e compromisso	Emprego de artistas, escritores, designers e outros grupos profissionais das artes e da cultura
Contributo para o trabalho em questões sociais	Contribuição para a economia local, através do emprego de carpinteiros, marceneiros, eletricitas, decisores, entre outros
	Contribuição económica geral a comunidade através de apresentação pública

No trabalho que Eugene van Erven (2001) realizou sobre teatro comunitário em seis países muito diferentes⁶⁸ – Filipinas, Costa Rica, Holanda, Quénia, Austrália e Estados Unidos da América (Los Angeles) – o autor concluiu que os grupos comunitários autossuficientes determinam democraticamente os seus temas e geralmente avançam logo para os trabalhos. Os projetos que envolvem profissionais exteriores, no entanto, requerem consideravelmente mais preparação e competências especializadas, incluindo a angariação de fundos, a ligação com a comunidade, o recrutamento de participantes, o planeamento e a condução de ensaios e a coordenação da produção teatral. Por outro lado, em qualquer um dos territórios

⁶⁸De acordo com os resultados a que chegou, Erven identifica nos países africanos, ou supostamente de terceiro mundo face aos níveis residuais de desenvolvimento, o território onde o teatro comunitário tem mais força e é considerado uma forma legítima de arte, perfeitamente integrada na vida da comunidade local, nas universidades, praticada de forma bastante abrangente e celebrada em incontáveis festivais. Todavia, em concorrência direta e no polo oposto do desenvolvimento, assistimos ao caso da Austrália, que apesar de internamente ocorrerem um conjunto de queixas relativamente ao seu estatuto marginal, tem um financiamento governamental consistente desde 1973, o que torna a posição do teatro comunitário neste país invejável.

abordados uma similitude foi encontrada e diz respeito ao contexto doméstico. Com efeito, o problema mais comum parece ser uma certa pressão doméstica sobre os atores/artistas pela sua participação.

No que se refere ao processo criativo, o mesmo depende da intensidade da relação que os atores/protagonistas mantêm entre si, bem como o seu interconhecimento, na medida em que se este for forte é possível passar muito rapidamente de um contar de histórias informal para um drama improvisacional sem uma preparação amplamente elaborada, especificamente no que se refere aos jogos de interconhecimento e às dinâmicas de grupo usualmente utilizadas para a construção do coletivo e o reforço dos laços entre os diferentes componentes. O mesmo já não acontece quando se trata de pessoas de diferentes contextos habitacionais ou de diversas origens culturais, onde o período para se conhecerem é indispensável para a construção da confiança necessária que permite que pessoas estranhas entre si se abram e embarquem juntas num processo criativo que é frequentemente delicado.

O teatro comunitário pela especificidade da qual padece, promove, neste processo de extrair as histórias da comunidade dos outros indivíduos e devolvê-las às pessoas, uma forma de reforçar o laço social de uma comunidade e alimentar a prática de uma arte inspirada localmente. Todavia, os vários projetos demonstram que uma igualmente fonte potente de material é constituída pela vida pessoal dos próprios atores, que, muito comumente, são processadas criativamente através de diversos *rounds* de improvisações em cenários e, finalmente, em performances/peças mais ou menos completamente montadas⁶⁹.

Em todo o lado, o teatro comunitário funciona como uma ponte, na medida em que torna possível a expressão de dimensões, questões da vida quotidiana que se tornam impossíveis de transmitir privada ou publicamente pela pressão social e de *habitus* a que os atores estão sujeitos. A criação coletiva acaba por permitir o surgimento de diferentes interpretações sobre uma questão social ou cultural, para as quais dificilmente os autores estariam preparados para receber, antes de participarem neste tipo de projetos artísticos. Com efeito, o teatro comunitário tem sido afirmado como gerador de mais efeitos sobre os seus participantes ativos, isto é, os atores que protagonizam as cenas, mas são de facto outro alguém para além do “*ator*”. Neste

⁶⁹Qualquer um dos projetos comunitários busca inspiração em autores como Spolin, Heathcote, Boal, Barker, Alexander, Bolt, Garcia, Ngûgî ou Buenaventura e nenhum país possui o seu método puro de teatro comunitário.

sentido, é plausível enquadrá-lo, na perspectiva de Boal (1972) do teatro popular, na quarta categoria considerada que anuncia o teatro popular feito pelo povo para o povo.

Ainda a este respeito, a questão estética no teatro comunitário é frequentemente esquecida ou negligenciada em função dos benefícios sociais que se supõe que o teatro comunitário tem, problema também associado a outras relações nomeadamente à relação existente entre drama e educação. Usualmente o argumento para que tal aconteça prende-se com a ancoragem social dos textos que são preparados para ser apresentados, textos esses que refletem uma certa variabilidade social e cultural. A legitimação do estatuto de qualquer forma de arte, nomeadamente da alta cultura, é confirmada por uma elite burguesa que acaba por promover o seu gosto social e culturalmente determinado como naturalmente superior e, por essa via, relegando a arte comunitária para uma categoria inferior da expressão cultural. Aliás, “usualmente o teatro comunitário não goza de grande prestígio dentro das esferas de legitimação da arte, sendo muitas vezes até olhado como uma forma artística menor. Frequentemente, a forma como está estruturada a sociedade, e a forma como o acesso à cultura está estratificado impedem que a classe popular experimente o teatro como forma de arte.” (Erven, 2001: 248) Por outro lado, Eugene van Erven adverte para o facto de que existe uma tendência por parte das artes comunitárias e do teatro comunitário em particular, para produzir imagens positivas das pessoas que estão mal representadas ou até representadas negativamente na cultura pública, desenvolvendo dessa forma uma ação cultural afirmativa, no entanto, é preciso garantir algum cuidado para que não se corram riscos de subversão do real ao real imaginado. Com efeito, a grande fonte estética do teatro comunitário reside na contagem quase autobiográfica das histórias dos seus participantes, e ainda que partindo de uma realidade autêntica, com o passar dos tempos, com a realização dos ensaios, com a mediação teatralizada do processo de expressão da história, dos sentimentos e da expressão, essa realidade acaba por tornar-se uma autenticidade imaginada, na medida em que já não é apresentada tão naturalmente, mas sim treinada vezes sem conta, o que contribui para o retirar de espontaneidade e autenticidade à história.

2.5.3.1 Constrangimentos entre a ética, a estética e o financiamento

O Teatro Comunitário é ainda categoria pouco sistematizada. Poder-se-ia pensar que apesar da sua disseminação no mundo em vias de desenvolvimento, bem como a crescente dimensão migratória e as suas diferentes manifestações ocidentais, esta forma teatral deveria ser do interesse do criticismo pós-colonialista e dos estudos de performance interculturais. Muitos dos atores que intervieram ativamente e rapidamente nestas dimensões falam implicitamente das minorias culturais oprimidas – indígenas ou migratórias – numa variedade de lugares e de uma espantosa variedade de posições subjetivas. No entanto, apenas uma mão cheia de autores se mostram familiarizados com esta temática e quando assim acontece discutem-na com sobrançeria e numa lógica de topo-base. (Erven, 2001).

Existem, porém, estudos recentes que têm demonstrado algum avanço relativamente à sua metodologia. Veja-se a este respeito o trabalho de Sabogal (2013) sobre a intervenção junto de meninas afroamericanas em situação de desvantagem social, onde através de um modelo de *praxis* cultural, que envolve o desenho de um novo modelo educacional, se desenvolveu um projeto de intervenção holístico que, ao interferir simultaneamente na dimensão social, económica, educacional e artística, de forma sustentada terá conseguido promover uma mudança de perspetiva sobre as suas vidas e sobre o mundo, e iniciado, nessa sequência, um processo de transformação não só pessoal, mas também social.

Por outro lado, o teatro para a consciencialização de comunidades marginalizadas é bastante discutido e sistematizado enquanto “*Teatro para o Desenvolvimento Integrado*” (Theatre for Integrated Development), sobretudo em vários países do continente africano. Trata-se de iniciar um conjunto de projetos cénicos no interior das comunidades, comprometendo pesquisadores e moradores locais na técnica da criação coletiva, diálogo com a plateia e onde os problemas sociais inspiram o argumento. O objetivo maior deste tipo de teatro é o desenvolvimento de um método de organização e educação comunitárias.

De acordo com van Erven (2001), a falta de atenção no que se refere ao teatro comunitário nos estudos performativos pós-coloniais e interculturais é função da sua posição marginal nas hierarquias artísticas nacionais e internacionais. As performances de teatro comunitário são frequentemente revisitadas pelos *media* nacionais e, na medida em que frequentemente ocorrem fora do mundo legítimo das

artes, têm consequentemente tendido a escapar à atenção dos teóricos da cultura e dos académicos do teatro.

Para além disso, o teatro comunitário pode ser utilizado de forma desapropriada para servir as aspirações culturais de artistas locais ambiciosos que, por si, têm muito poucas preocupações com a comunidade e o que querem verdadeiramente é a possibilidade de entrada na “arte real”. Este equívoco pode conduzir ao lado elitista da balança das práticas culturais quando um qualquer encenador propõe a um grupo de teatro comunitário a encenação de um argumento de um autor consagrado, numa tentativa de enriquecer e fortalecer o seu ego e a sua vaidade, lançando o caos num grupo que não se revê enquanto tal.

A questão do estatuto de legitimidade do teatro comunitário está, ainda, fortemente relacionada com a questão do financiamento e das políticas de identidade. Os participantes do teatro comunitário, bem como os seus defensores, usualmente argumentam de que este deve ser reconhecido como uma forma de arte legítima que opera num contexto sociocultural diferenciado e, nessa medida, com uma estética também ela diferente, o que não significa que seja inferior, relativamente ao *mainstream* e à arte vanguardista. Mas o problema é que quando o teatro comunitário atrai fundos, eles são geralmente validados a partir do seu valor em termos de desenvolvimento social e não em termos de critérios estéticos, quer no norte, quer no sul.

A consequência imediata prende-se com o facto de nessa perspetiva ser mais fácil haver um controlo pelas instituições na obtenção de resultados mensuráveis e palpáveis, em detrimento da constatação ou não do mérito artístico. O projeto que aqui estudamos reflete-se como resultado de uma relação já duradoura, estável e reflexiva com a “comunidade” do qual emerge. Tal facto acontece por se tentar garantir o respeito pela autonomia de cada campo, entre os quais se destacam o político, o artístico e o “comunitário” (Santos e al, 2014).

CAPÍTULO 3

BREVE CARACTERIZAÇÃO SOCIODEMOGRÁFICA E CULTURAL DO CONCELHO DE SANTA MARIA DA FEIRA

3.1 Recontextualização histórica do município

As origens de Santa Maria da Feira são remotas e a sua formação deve-se, muito provavelmente, à constituição de uma povoação, junto às portas do Castelo, onde se realizava uma feira, e aí se vendiam os produtos das colheitas, alfaias, ferramentas, tecidos e outros artigos necessários ao quotidiano dos camponeses que se deslocavam ao Castelo para pagar os impostos devidos pela utilização das terras senhoriais (Silva & Gomes, 2000). Tal feira ter-se-á tornado de tal forma icónica que deu, muito provavelmente, o seu nome à aglomeração.

Não há certezas quanto à data da sua formação, no entanto, o primeiro documento que faz referência a “*Civitas Sanctae Mariae*” surge no ano de 977, antes da fundação da nacionalidade, enquanto que a primeira identificação de “Feira” com Santa Maria aparece apenas em 1117. O selo do “Concelho da Feira” surge no ano de 1284, e quase três séculos mais tarde, em 10 de Fevereiro de 1514, a Feira recebe foral de D. Manuel I, tendo o rei reconhecido os esforços desta localidade na construção da nacionalidade portuguesa. É daí então a origem da Feira como capital de território, a que mais tarde, já no século XX, se viria a designar sede de concelho. Sendo conhecida por Feira ou por Vila da Feira durante séculos, adquiriu a designação de Santa Maria da Feira em 14 de Agosto de 1985, quando foi também elevada a cidade

Pela sucessiva divisão das terras de Santa Maria que sempre encabeçou, Santa Maria da Feira, só em 1926, terá ficado reduzida às atuais 31 freguesias, sendo elas: Argoncilhe, Arrifana, Caldas de São Jorge, Canedo, Escapães, Espargo, Fiães, Fornos, Gião, Guisande, Lobão, Louredo, Lourosa, Milheirós de Poiares, Mosteirô, Mozelos, Nogueira da Regedoura, Paços de Brandão, Pigeiros, Rio Meão, Romariz, Sanfins, Sanguedo, Santa Maria da Feira (Cidade), Santa Maria de Lamas, São João de Ver, São Paio de Oleiros, Souto, Travanca, Vale e Vila Maior⁷⁰. O castelo é o seu *ex-libris*,

⁷⁰ Com a recente Reorganização Administrativa Territorial Autárquica (Lei 22 de 2012) e com a subsequente Reorganização do Território das Freguesias (Lei 11/A de 2013), o concelho de Santa

data do século XI, ainda antes da nacionalidade, e foi construído sobre um sítio castrejo, ocupado secularmente e em regime de continuidade. De referenciar, ainda, que é aí que atualmente se realiza um dos eventos culturais mais importantes que vem caracterizando o panorama local, municipal e até regional - a Viagem Medieval.

3.2 Enquadramento geográfico e social de Santa Maria da Feira

O concelho de Santa Maria da Feira localiza-se na Região Norte de Portugal (NUT 2), situa-se a sul do Rio Douro, pertence ao distrito de Aveiro e à sub-região de Entre Douro e Vouga. É fronteiro aos concelhos de Arouca, Castelo de Paiva, Espinho, Gondomar, Oliveira de Azeméis, Ovar, São João da Madeira e Vila Nova de Gaia, e situa-se na confluência de um importante conjunto de vias de comunicação que lhe dão uma grande proximidade aos grandes centros urbanos sedeados no Porto e em Aveiro. Aliás, esta posição central é facilmente reconhecível pela proximidade e acesso a todo um conjunto de vias de comunicação rodoviárias, ferroviárias, portuárias e aéreas, e, na realidade, sempre o foi. “É um território central, próximo ao Douro e ao mar, no cruzamento de vias comerciais importantíssimas, uma marítima e fluvial e outras terrestres, facto que só por si justifica a existência aí dum castelo medieval para vigiar principalmente a antiga estrada que liga o Porto a Coimbra. Essa estrada foi um dos principais eixos da romanização. Por ela chegavam e partiam os militares, os comerciantes sempre presentes na sua função de abastecer os exércitos, mas também na recolha de recursos e riquezas regionais, na compra de saques de guerra e no fornecimento de matérias-primas aos artesãos locais (...) a via era bem conhecida e tradicional. Nela convergiam os itinerários secundários, regionais e locais” (Silva & Gomes, 2000:9, in Melo, 2007).

Ocupando uma área aproximada de 215 Km² (cerca de 0,23% do território nacional), tem na sua sede a ocupação de uma localização central no mapa do concelho, o que a coloca numa posição privilegiada no que se refere ao desenvolvimento da função residencial, mas também no conjunto diversificado de atividades económicas.

Maria da Feira viu o seu número de freguesias reduzido para 21 das 31 historicamente existentes. Será de salientar o facto de uma das transformações induzidas pela implementação da lei se prender com a reorganização do território em torno da freguesia sede do concelho, cuja área territorial bem como o número de habitantes se viu praticamente duplicar.

Figura 1. Mapa do concelho de Santa Maria da Feira



Fonte: AMP, 2013.

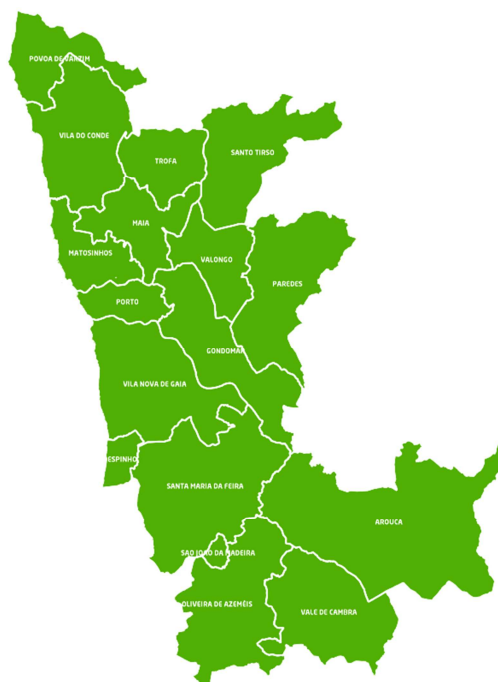
Demograficamente, Santa Maria da Feira é um concelho que se tem demarcado por uma constante evolução positiva. Entre 1960 e 2011, assiste-se a um crescimento populacional de cerca de 67%, tendo passado dos registados 83.483 habitantes para os 139.312 habitantes de acordo com a informação dos Recenseamentos Gerais da População. Este indicador surge acompanhado de um crescimento quase semelhante em termos de densidade populacional – 66,3%. Se atendermos aos principais indicadores censitários verificamos que, em 1960, Santa Maria da Feira registava 387,9 indivíduos por km², tendo atingido em 2011 os 645,3 indivíduos por Km².

3.3 O enquadramento sociodemográfico do concelho de Santa Maria da Feira na Grande Área Metropolitana do Porto.

Na sequência da entrada em vigor da Lei 10/2003 de 13 de Maio, a Área Metropolitana do Porto fez a escritura pública de adaptação a 6 de Julho de 2004,

passando a designar-se por Grande Área Metropolitana do Porto (GAMP). Trata-se de um espaço centrado no município do Porto que se encontra rodeado por uma primeira coroa de municípios: Matosinhos, Maia, Valongo, Gondomar e Vila Nova de Gaia. A segunda coroa de municípios era, até 2004, composta pelos municípios mais periféricos: Póvoa de Varzim e Vila do Conde (a Norte) e Espinho (a Sul). A AMP coincidia então com a sub-região NUTS III Grande Porto. Em Janeiro de 2005, ficou formalizada a adesão de cinco novos municípios: Arouca, Santa Maria da Feira e São João da Madeira, a Sudeste (na sub-região do Entre Douro e Vouga), e Santo Tirso e Trofa, a Nordeste (na sub-região do Ave). Quatro anos mais tarde aderiram Oliveira de Azeméis e Vale de Cambra e, mais recentemente, em 2013, o município de Paredes. Neste momento a Área Metropolitana do Porto é, então, constituída por 17 municípios.

Figura 2. Mapa da Grande Área Metropolitana do Porto



Fonte: www.amp.pt

O concelho de Santa Maria da Feira encontra-se numa posição geográfica estratégica tendo visto essa posição reforçada pela sua integração na AMP.

A partir do levantamento dos dados estatísticos relativos às características sociodemográficas globais, entre elas o movimento e o crescimento demográficos, a estrutura sexual e etária da população residente, o nível de instrução e a taxa de analfabetismo, a condição perante o trabalho e as taxas de atividade e de desemprego,

é possível delinear algumas das especificidades do concelho de Santa Maria da Feira nomeadamente nesta recente organização administrativa territorial na qual se inscreve. Reportamo-nos particularmente aos dados disponibilizados pelos Censos 2011. A evolução intercensitária em Santa Maria da Feira mostra que, entre 1991 e 2011, a população residente aumentou no território concelhio, bem como no território metropolitano.

Quadro 4. Principais indicadores censitários, Portugal, AMP e Santa Maria da Feira (SMF) (N.º e Δ)

			Portugal	AMP	SMF
2011	Área	km ²	92 211,9	2 041,3	215,9
	Densidade populacional	N.º/km ²	114,5	862,0	645,3
	População residente	N.º	10 562 178	1 759 524	139 312
	Famílias clássicas		4 043 726	653 058	48 962
	Alojamentos		5 878 756	827 864	60554
	Edifícios		3 544 389	418 038	43 611
2001/2011	População residente	Δ	2,0	1,7	2,5
	Famílias clássicas		10,8	11,5	10,7
	Alojamentos		16,3	15,4	9,6
	Edifícios		12,2	6,3	11,5
1991/2001	População residente	Δ	5,0	8,5	14,6
	Famílias clássicas		16,0	23,9	33,5
	Alojamentos		20,9	30,4	33,2
	Edifícios		10,4	12,9	19,7

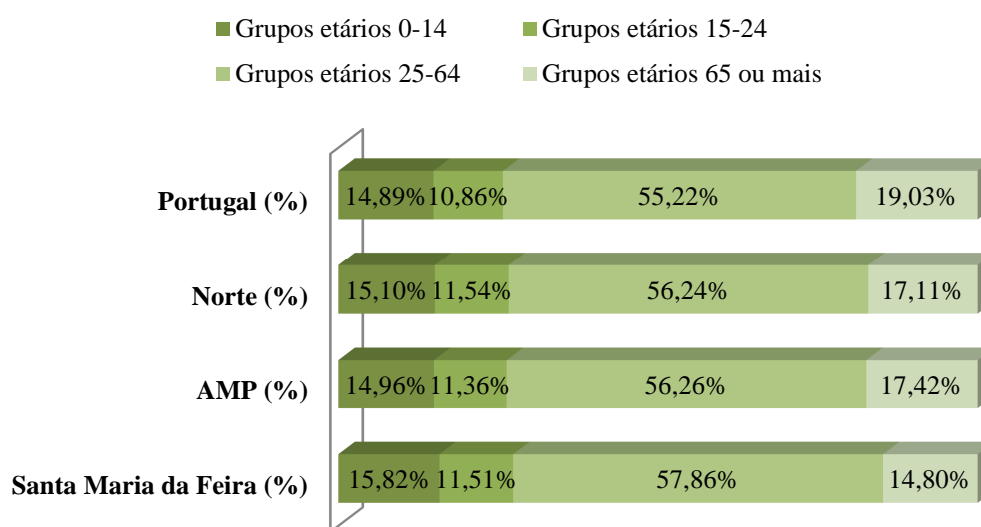
Fonte: INE, 2014 (adap.) e PORDATA

Ao considerarmos os níveis de análise global (Portugal) e regional (AMP) é possível verificar que, nos últimos 20 anos, Santa Maria da Feira teve um crescimento populacional bastante mais elevado do que a média do país, bem como da Área Metropolitana do Porto. Enquanto Portugal regista um aumento de 7% da sua população residente e a Área Metropolitana do Porto consegue apresentar um aumento de mais de 10%, Santa Maria da Feira contempla um crescimento de 17%, assumindo-se neste sentido um dinamismo populacional bastante mais ativo do que o existente face ao território nacional. Se considerarmos a distribuição da população

residente por sexo verificamos mais uma vez a homologia da tendência com 51,6% de mulheres para 48,4% de indivíduos do sexo masculino.

Em segundo lugar, a estrutura etária de Santa Maria da Feira traduz a existência de uma população ainda relativamente jovem, por comparação às outras unidades territoriais expressas. Ao analisarmos a distribuição da população residente por grandes grupos etários percebemos a existência de um fenómeno de juvenilidade fortificado pelo não acompanhamento da tendência nacional de reforço do índice de envelhecimento. Com uma distância relativa na ordem dos 5% relativamente ao grupo etário igual ou superior aos 65 anos face a Portugal, Santa Maria da Feira mantém, segundo os Censos 2011, um índice de envelhecimento na ordem dos 93%.

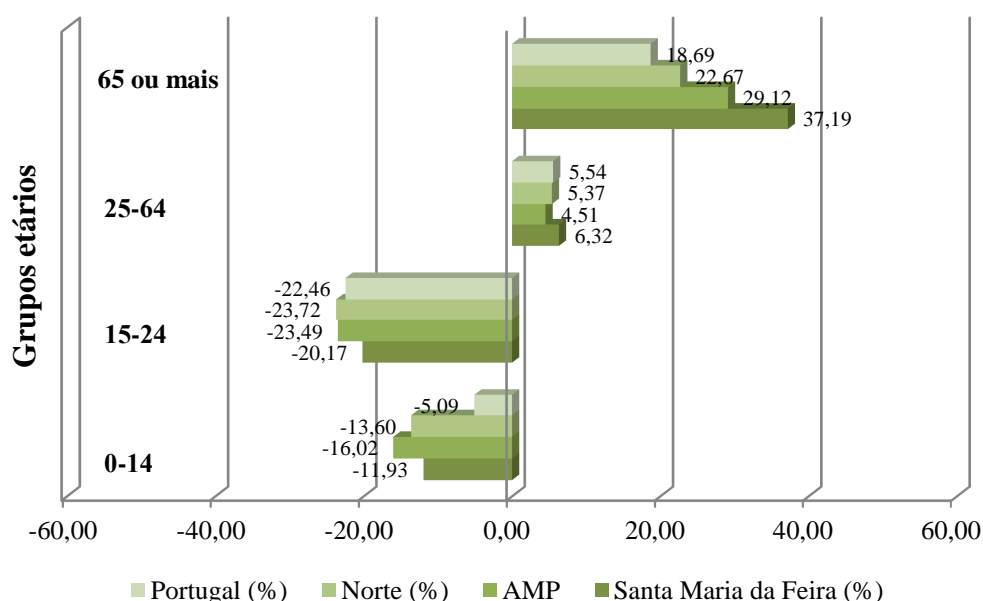
Gráfico 1. População residente por grandes grupos etários, Portugal, NUTS II, AMP e SMF (%)



Fonte: INE, Censos 2011

Neste sentido, é plausível afirmar que o município segue as tendências verificadas para o território nacional desde a década de 80, nomeadamente no que se refere ao envelhecimento progressivo assente num duplo movimento, isto é, o decréscimo da população de jovens com idade inferior a 25 anos (envelhecimento pela base) e o acréscimo da população mais idosa (envelhecimento pelo topo), movimentos esses decorrentes quer do decréscimo da natalidade, quer do aumento da esperança média de vida, respetivamente. A variação da população residente por grupos etários é claramente demonstrativa deste fenómeno demográfico.

Gráfico 2. Variação da população residente entre 2001 e 2011, Portugal, NUT II, AMP e SMF (%)



Fonte: INE, Censos 2011

Pela análise do gráfico apresentado é possível constatar a variação negativa para todas as unidades territoriais em análise no que se refere ao grupo etário até aos 25 anos de idade, acompanhada de uma variação positiva, relativamente forte, no que se refere especificamente ao grupo etário mais idoso, o que torna plausível antever o reforço do fenómeno do duplo envelhecimento demográfico com as consequentes repercussões socioeconómicas, nomeadamente no que concerne ao impacto no planeamento e elaboração de políticas públicas e de sustentabilidade, bem como na adoção individual de novos estilos de vida (INE, 2012). Ainda relativamente à dimensão etária da população residente será de ressaltar os dados relativos a Santa Maria da Feira, justamente pelo facto de que, apesar de ser a unidade territorial por relação às outras em estudo que menor variação negativa apresenta face às gerações mais novas, a verdade é que é também aquela que maior variação positiva assiste no decurso da última década para as gerações mais velhas. Não será, portanto, despidendo prever a necessidade da adoção de medidas de promoção de um envelhecimento bem-sucedido, na medida em que este é o grupo populacional que mais evolui com o decurso do tempo.

Em terceiro lugar, Santa Maria da Feira apresenta uma melhoria significativa entre as últimas décadas face à qualificação académica da sua população. A maior parte da população residente neste concelho (63%) atingiu já o 3.º ciclo do ensino básico, enquanto 14,65% terminou o ensino secundário e 11,74% terá concluído algum dos ciclos do ensino superior. Se os valores associados aos níveis de ensino mais baixos se encontram em consonância quer para os valores de qualificação académica do país, quer da própria Área Metropolitana do Porto, o mesmo não se verifica relativamente aos valores associados à frequência e conclusão de um curso de nível superior, onde a distância relativa face ao país ronda os 4% e face à própria AMP ronda os 5% (15,43% e 16,17% respetivamente). Apesar de tudo, é também em Santa Maria da Feira onde se regista a menor proporção relativa de analfabetos com 10 ou mais anos e onde a taxa de analfabetismo é menor por comparação a Portugal, à Região Norte e à AMP.

Quadro 5. População residente sem nível de escolaridade e taxa de analfabetismo, Portugal, NUT 2, AMP e SMF (N.º e %)

	Nenhum nível de escolaridade (N.º)	Analfabetos com 10 ou mais anos (N.º)	Taxa de analfabetismo (%)
Portugal	895.140,00	499.936,00	5,23
Norte	298.201,00	167.451,00	5,01
AMP	121.088,00	54.685,00	4,41
Santa Maria da Feira	10.089,00	4.982,00	3,97

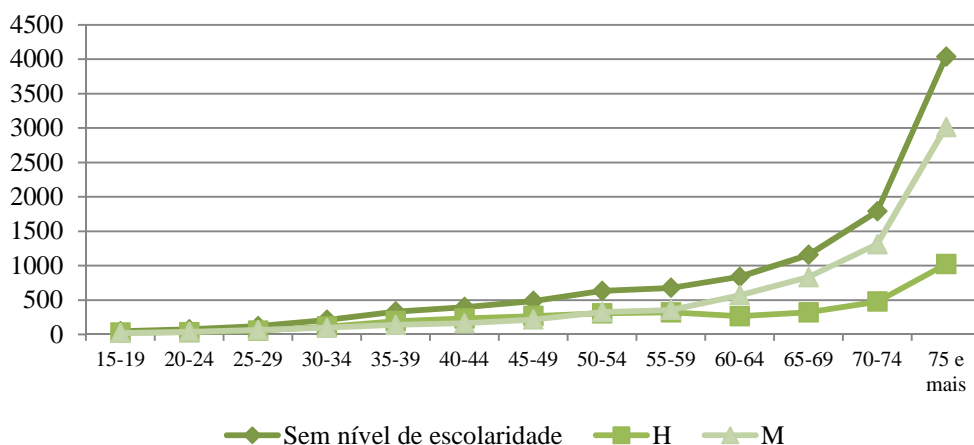
Fonte: INE, Censos 2011

Por outro lado, esta é uma dimensão claramente sensível à diferença de género. Se é verdade que em Portugal a composição sexual da população é acentuada pela feminização, esta acaba por tornar-se importante quanto à qualificação académica. É possível constatar pela análise dos Censos 2011 que aqui vimos operando que o analfabetismo feminino é proeminente em todas as unidades territoriais consideradas, no sentido em que a sua proporção relativa chega a ultrapassar os 2/3 dos quase 500.000 indivíduos nessa condição. No entanto, no lado oposto da questão encontra-se uma clara feminização do público academicamente mais qualificado, correspondendo este a cerca de 60% da população que tem como nível de ensino atingido o ensino superior. Esta polarização feminina entre o analfabetismo e a detenção de um certificado escolar de nível superior apesar de

aparentemente paradoxal é mais facilmente compreendida se atentarmos ao seu cruzamento com os escalões etários. Com efeito, ao considerarmos esta distribuição para o caso da ausência de escolaridade podemos entendê-la num quadro estrutural deficitário em termos de habilitações académicas, decorrente dos anos de vivência do Estado Novo e de relativo afastamento dos portugueses face à escola, afastamento esse que, apesar de ser global, em Portugal é vivido com mais força no feminino. Para isso contribuíram as dinâmicas associadas ao casamento e constituição de família, a desconsideração do diploma para habilitações profissionais muito próximas da desqualificação, o exercício de trabalho familiar não remunerado, um certo entendimento tradicionalista de que o acesso ao conhecimento potenciaria a existência de comportamentos não conformes e, em larga escala também, a ausência de recursos económicos compatíveis com a exigência da frequência escolar.

Se atentarmos à informação presente no gráfico encontramos o grosso da população nesta condição de não escolarizada a partir da coorte dos 45 anos em diante, o que permite estabelecer um intervalo que vai desde o início do século XX até por volta dos anos 50 do mesmo século. Para esta condição não será de todo errado considerar o facto de que a escolaridade em Portugal, apesar de prescrita na Constituição Portuguesa, acontece de forma muito mais informal do que de forma standardizada, no seio das famílias e dos grupos sociais de pertença e, só a partir dos anos 60 do século XX, escolarização e alfabetização se misturam, vindo a primeira a ganhar terreno junto da segunda.

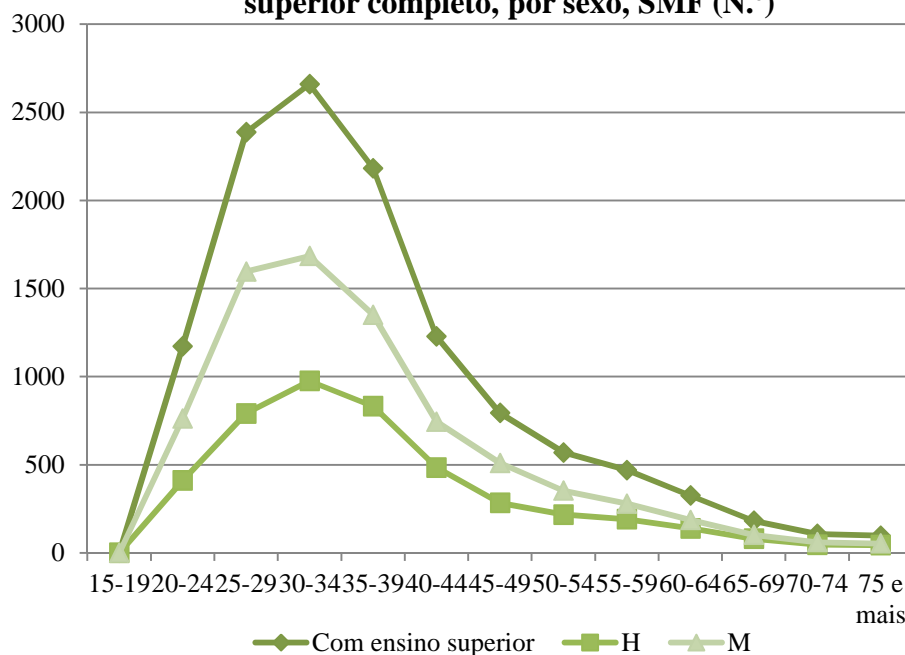
Gráfico 3. População residente por grupo etário, sem nível de escolaridade, por sexo, SMF (N.º)



Fonte: INE, Censos 2011

A educação formal é hoje um dos elementos fulcrais, tanto da organização dos quotidianos e dos trajetos de vida pessoais como da configuração das sociedades e dos seus processos de desenvolvimento. Constitui, do mesmo modo, um dos eixos atualmente decisivos de estruturação das distribuições desiguais de recursos, poderes e oportunidades, condicionando e capacitando diferentemente as pessoas para a vida social e contribuindo de maneira cada vez mais acentuada para a estruturação de relações de classe. Nenhum aspeto ilustra melhor essa articulação entre as estruturas de classe e os processos de formação de classes do que a aquisição de formação escolar e a obtenção dos respetivos certificados. É nesse sentido que cresce a feminização da frequência do ensino superior, sentida em todas as unidades territoriais consideradas neste estudo. Com a entrada massiva da mulher no mercado de trabalho que, em Portugal, vem ocorrendo desde a década de 60 e com as consequentes alterações das dinâmicas familiares e sociais, como o progressivo adiamento da nupcialidade bem como da constituição de família, e com a adaptação a um mercado de trabalho cuja proeminência em termos de sector de atividade económica reside no terciário, torna-se absolutamente preponderante aceder a um recurso de capital cultural institucionalizado. É daí também que, num concelho de pendor rural parcial e, portanto, mais fortemente associado ao desenvolvimento de funções nos sectores primários e secundários (como veremos adiante), se tenha assistido a uma procura importante de qualificação académica de nível superior, nomeadamente para coortes populacionais nascidas entre 1965 e 1985, procura essa que visa potencialmente uma consciencialização da necessidade de alargamento dos campos de trabalho possíveis, sobretudo perante a rejeição de um modelo de desenvolvimento (assente na atividade económica) arcaico, dependente e excessivamente rudimentar. Os sectores primário e secundário não conseguem já cumprir a absorção de um mercado de trabalho que cresce na sua função de prestação de serviços, o que exige naturalmente o incremento académico e o desenvolvimento de competências individuais.

Gráfico 4. População residente por grupo etário, com ensino superior completo, por sexo, SMF (N.º)



Fonte: INE, Censos 2011

É, todavia, verdade que os graus de escolaridade não são o único recurso socialmente relevante distribuído desigualmente nas sociedades contemporâneas, mas tornaram-se um dos mais importantes e, possivelmente, daqueles que têm vindo a provocar impacto mais profundo e mais alargado na reconfiguração do espaço social (Costa *et al.*, 2000), sobretudo na sua conexão ao mercado de trabalho. Em Portugal, as mulheres são maioritárias nos diferentes sectores de atividade e globalmente apresentam-se como metade de população ativa empregada. No entanto, pela análise dos dados dos Censos 2011, percebe-se que esta tendência vem sendo alterada, provavelmente devido aos fenómenos da “sobre-escolarização” e do desemprego feminino. Levando em consideração a análise do gráfico apresentado percebemos que as mulheres ficam integradas no sistema de ensino mais anos do que os homens e quando ainda estão integradas no sistema de ensino, a adquirir as qualificações superiores de que falamos anteriormente, os homens já fazem parte do sistema económico ativo. Por outro lado, quando se vivenciam momentos de crise económica e social, são as mulheres as primeiras a serem atingidas pelo fenómeno do desemprego.

Estes fenómenos são evidenciadores de um clima, ainda, desigual no que se refere ao acesso e distribuição de recursos socialmente relevantes, na medida em que

a taxa de esforço feminina se revela maior para um enquadramento em termos de emprego ainda desajustado às suas reais capacidades.

Quadro 6. População economicamente ativa empregada por sector de atividade, Portugal, NUT 2, AMP e SMF (N.º)

Zona Geográfica	População economicamente ativa						
	Total	Empregada					
		Total		Primário	Secundário	Terciário	
		HM	HM			Total	De natureza social Relacionados com a atividade económica
Portugal	5.023.367	4.361.187		133.386	1.154.709	3.073.092	1.254.273
Norte	1.756.065	1.501.883		43.023	533.848	925.012	379.768
AMP	872.393	735.170		9.567	225.848	499.755	189.910
SMF	70.154	59.761		436	27.689	31.636	11.772

Fonte: INE, Censos 2011

Quadro 7. Taxa de atividade por sexo, Portugal, NUT 2, AMP e SMF (%)

Zona Geográfica	Taxa de atividade (%)		
	Em 2011		
	HM	H	M
Portugal	47,56	51,59	43,87
Norte	47,59	52,33	43,24
AMP	49,31	54,23	44,71
Santa Maria da Feira	50,36	54,87	46,12

Fonte: INE, Censos 2011

Relativamente ao período entre 2001 e 2011, é possível afirmar que o desemprego feminino ainda cresceu muito mais, fruto da conjuntura pautada por uma crise económica que insiste em permanecer no tempo. Levando em conta os dados dos Censos 2011, a taxa de desemprego feminino permanece 5% acima da taxa de desemprego masculino (17,49% e 12,42%). Neste sentido, para as unidades territoriais aqui discutidas, cerca de 55% da população economicamente ativa é masculina, e cerca de 55% da população economicamente ativa empregada é também masculina, valor que se agudiza em Santa Maria da Feira, onde apenas 46,12% são mulheres. Esta situação pode ainda ser explicada pela relativa força do sector primário nalgumas das freguesias do concelho e que, sob o desígnio da domesticidade, escondem muitas vezes situações de trabalho familiar não remunerado e, portanto, não apresentado nas estatísticas nacionais.

Relativamente à distribuição das atividades económicas no território, Santa Maria da Feira é um concelho que se caracterizou durante muito tempo por um forte sector secundário, nomeadamente no que se refere à concentração de mão-de-obra ativa. A evolução da última década vem inverter esta tendência e aproximar mais os dados relativos ao concelho daqueles associados ao país, tendo visto crescer de forma considerável a distribuição da população no sector terciário. Malgrado esta evolução, e de acordo com os registos do INE⁷¹, Santa Maria da Feira concentra 28% da sua atividade não financeira nas indústrias transformadoras, o que corresponde a 1476 das 4756 empresas registadas, como poderemos verificar no Quadro 8. Comparativamente à Área Metropolitana do Porto é possível afirmar a sua importância relativa, na medida em que corresponde a 15% do seu valor total, isto é, 3 vezes o seu valor esperado se considerássemos a distribuição equitativa pelos 17 concelhos que a compõem. Ainda assim, os sectores da construção e o comércio por grosso e a retalho configuram as atividades económicas com maior representatividade.

⁷¹ Inquérito Anual às Empresas (até 2003) e Sistema de Contas Integradas das Empresas (a partir de 2004) Fonte: PORDATA

Quadro 8. Distribuição do número de empresas, por atividade económica, SMF e AMP (N.º)

	1988	2001	2009	2010	2011	2012	
Pesca	11	0	0	0	0	0	SMF
	204	50	84	86	101	90	AMP
Indústrias extrativas	6	2	0	0	0	0	SMF
	77	46	43	38	35	33	AMP
Indústrias transformadoras	772	1.440	1.356	1.331	1.336	1.346	SMF
	7557	10647	9694	9316	9143	8902	AMP
Electricidade, gás, vapor, água quente e fria e ar frio	0	4	3	3	3	4	SMF
	19	52	114	129	132	132	AMP
Captação, tratamento e distribuição de água (...)	x	X	12	12	12	12	SMF
	0	0	145	146	150	152	AMP
Construção	133	545	647	632	620	564	SMF
	1869	5906	7203	6925	6731	6333	AMP
Comércio por grosso e a retalho (...)	318	1.003	1.308	1.283	1.320	1.308	SMF
	11228	18121	18817	18402	18287	17912	AMP
Transporte e armazenagem	47	138	140	139	148	144	SMF
	1239	2676	2727	2659	2699	2674	AMP
Alojamento, restauração e similares	x	153	223	227	249	249	SMF
	0	4378	4890	4856	4900	4854	AMP
Atividade de Informação e comunicação	x	X	44	46	50	58	SMF
	0	0	1195	1239	1362	1419	AMP
Atividades financeiras e de seguros	108	x	X	X	X	X	SMF
	1733	0	0	0	0	0	AMP
Atividades imobiliárias	x	585	344	340	326	323	SMF
	0	8522	4347	4308	4323	4415	AMP
Atividades de consultoria, científicas, técnicas e similares	x	x	246	262	276	271	SMF
	0	0	5886	6051	6337	6369	AMP
Atividades administrativas e dos serviços de apoio	x	x	114	122	132	140	SMF
	0	0	2032	2031	2104	2105	AMP
Educação	x	23	34	39	40	42	SMF
	0	628	960	983	1010	1004	AMP
Atividades de saúde humana e apoio social	x	70	133	135	148	150	SMF
	0	1917	3346	3437	3677	3742	AMP
Atividades artísticas, de espetáculos, desportivas e recreativas	x	x	19	18	20	22	SMF
	0	0	645	656	691	711	AMP
Outras atividades de serviços	x	x	56	62	74	74	SMF
	0	0	1489	1575	1615	1568	AMP
Total	1.468	3.963	4.717	4.689	4.796	4.756	SMF
	25778	52943	64104	63316	63820	62980	AMP

Fonte: PORDATA (adap.)

Este concelho insere-se numa vasta área interdependente em termos de fluxos económicos, designadamente em relação aos concelhos vizinhos. Na verdade, abarca um polo industrial, com grande projeção internacional, sendo o maior centro mundial de transformação de cortiça e sedeando, ainda, a maior concentração de indústria do calçado a nível nacional.

De salientar outras indústrias com relevo, designadamente a metalomecânica, a metalurgia, o papel, a cerâmica, os lacticínios, a puericultura e equipamentos vários para crianças. A indústria no concelho de Santa Maria da Feira reparte-se segundo dois eixos de concentração: um a noroeste e outro a sul.

Genericamente, apresenta-se pulverizada em pequenas empresas que, por seu turno, gravitam em redor de unidades maiores fortemente imbricadas no tecido urbano. Dentro destes dois eixos, o do noroeste, que envolve unidades mais urbanizadas, é o que tem maior peso tanto em número de empresas, como em volume de emprego e dimensão média dos estabelecimentos, medida pelo número de trabalhadores ao serviço. Este eixo é vincadamente marcado pela indústria corticeira, coexistindo ainda com algumas unidades de transformação de papel. O segundo eixo estruturante está polarizado em torno de São João da Madeira, concelho vizinho, e vai de Arrifana até Escapães, sendo aí a localização do maior polo da indústria de calçado (Silva & Gomes, 2000).

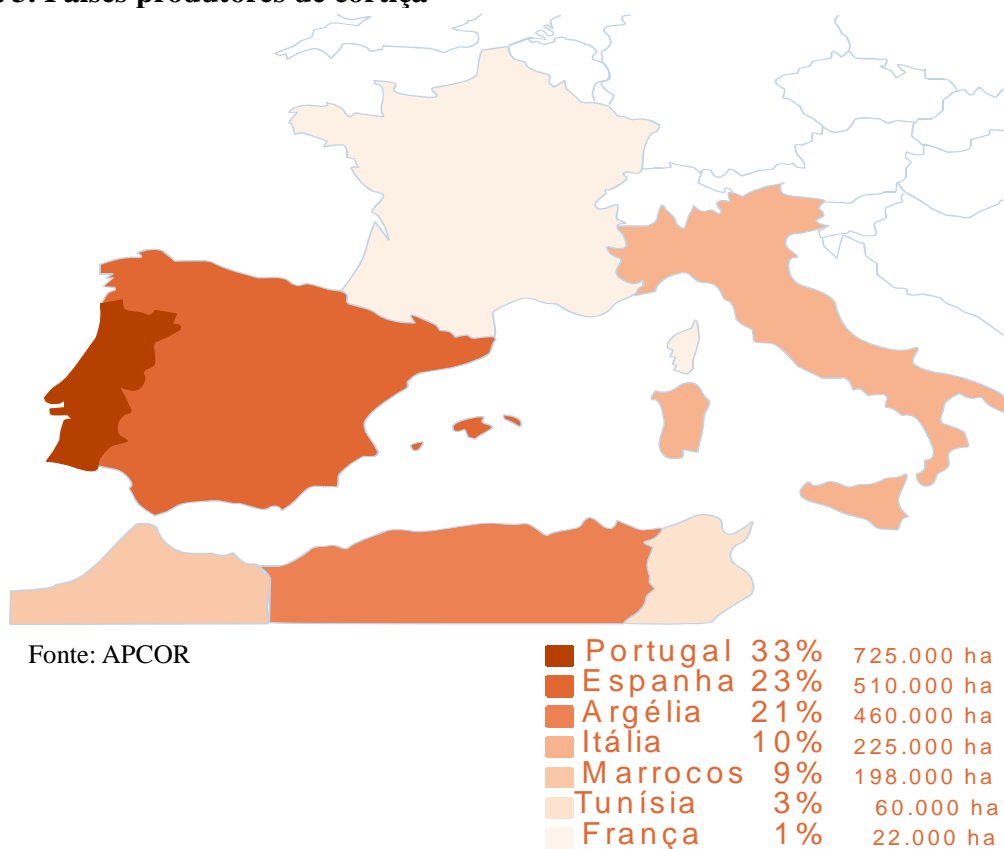
O sector primário (predominantemente de autoconsumo), por seu turno mantém-se como atividade importante, até porque “estamos perante um território onde a grande maioria do operariado industrial tem uma ascendência rural e por isso, uma forte ligação à posse da terra” (Silva & Gomes, 2000:152). Efetivamente, as explorações familiares representam a quase totalidade das explorações do concelho. A atividade agrícola assume-se como sendo claramente complementar a uma outra atividade principal, geralmente desenvolvida na indústria, o que faz com que para além da complementaridade, se verifique, por isso, o fator da pluriatividade. As explorações agrícolas são profusamente fragmentadas, dificultando a implementação e utilização de métodos e instrumentos de trabalho que tornem possível a sua rentabilização e profissionalização, especialmente nas freguesias do interior e a sudoeste do concelho, onde a dimensão das explorações é bastante maior do que nas outras zonas (Silva & Gomes, 2000).

3.4 A especificidade do sector corticeiro

3.4.1 A matéria-prima: da origem às aplicações

Portugal é o líder mundial na produção e transformação de produtos de cortiça, posição essa acompanhada também pela sua liderança no que se refere à área ocupada pela plantação de sobreiros (montado de sobro).

Figura 3. Países produtores de cortiça



De acordo com a Associação Portuguesa da Cortiça⁷² (APCOR), a indústria da cortiça contribui para a economia portuguesa com elevados fluxos financeiros, concretamente através do volume de vendas para o mercado externo. Cerca de 90% da produção da cortiça nacional é exportada, sendo ainda que cerca de 40% do tecido industrial tem relações comerciais com outros mercados estrangeiros, principalmente

⁷² A Associação Portuguesa da Cortiça tem, em 2013, 254 associados (empresas do sector) que representam 80% do tecido empresarial português ao nível da preparação, transformação e comercialização da cortiça, e ainda 85% das suas exportações.

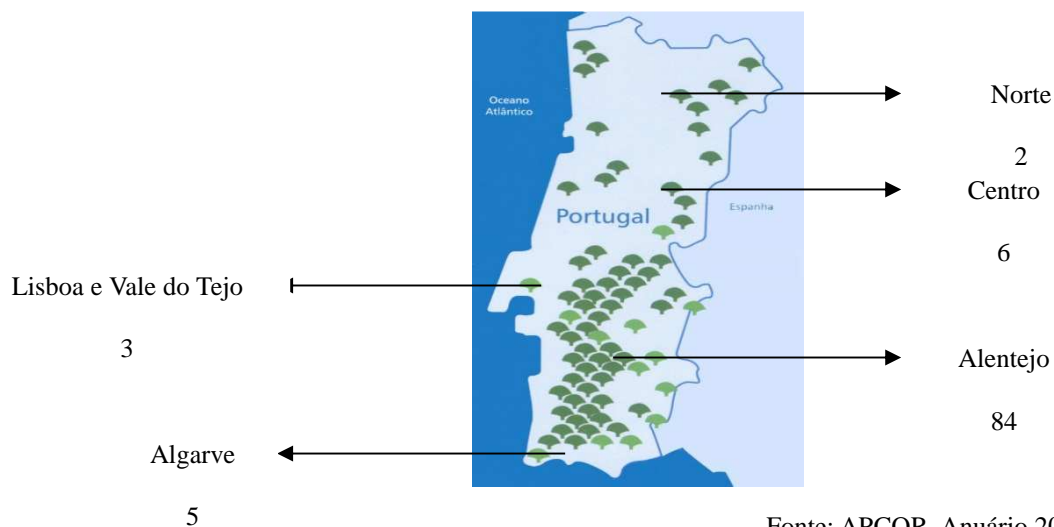
com o Reino Unido, Itália, França, Alemanha, Espanha, Áustria, e fora do espaço comunitário, com os EUA, Austrália e África do Sul.

Para este sucesso contribuem as propriedades da cortiça cuja qualidade é conhecida desde a antiguidade com os Fenícios e os Gregos, sobretudo como artefacto flutuante ou, mesmo, como vedante.

O sobreiro tem uma expressão relevante no contexto florestal de Portugal⁷³ sendo aliás a segunda espécie em termos de ocupação, correspondendo a 23% da área florestal. Com efeito, com a cortiça, o sector florestal português (que para além do subsector corticeiro engloba também o subsector das madeiras) gera parte considerável dos rendimentos com que se cobrem os enormes e crescentes saldos negativos das importações de bens agrícolas. Encerrando valores ecológicos e sociais grandiosos, que superam os valores económicos, a exportação de cortiça confere a muitas zonas de Portugal uma vitalidade insubstituível, sobretudo nas zonas rurais com problemas de desertificação urbana (Varela, 2000), como é o caso do Alentejo que constitui a maior área de concentração desta matéria-prima.

73 Na Grécia e Roma antigas, o sobreiro foi consagrado a Júpiter e os seus ramos serviam para coroar os heróis e os sábios. Os primeiros a aproveitarem a cortiça para os seus usos foram precisamente os povos da Bacia do Mediterrâneo Oriental. No Egipto, em sarcófagos milenários, foram encontradas ânforas com tampões de cortiça. A Grécia antiga empregou a casca de sobreiro para fazer boias utilizadas nas redes de pesca, sandálias e vedantes nas vasilhas de vinho e de azeite. O filósofo grego Teofrasto (séculos IV-III a. C.) descobriu que uma vez retirada a cortiça do sobreiro, esta voltava a desenvolver-se rapidamente e em melhor qualidade. Os Romanos alargaram o leque de utilização da cortiça. O erudito Marco Terêncio Varrão (116-27a. C.) e o técnico agrícola Lúcio Columela (século I) recomendaram o uso da cortiça para os enxames de abelhas, devido à sua matéria-prima ser má condutora de calor. Gaio Plínio, o Velho (cerca 23-79), alude à cobertura das habitações com pranchas de cortiça. O grande passo para o aproveitamento generalizado da cortiça foi dado, pelo ano de 1680, pelo beneditino francês Dom Pérignon (1639-1715), procurador da abadia de Hautvillers, perto de Épernay (Champagne), a quem se deve o processo de champanhização. Ele verificou que saltavam, com frequência, dos recipientes com espumante os tampões de madeira envoltos em cânhamo embebido de azeite. Trocou as cavilhas por rolhas de cortiça e, devido aos resultados surpreendentes, veio impor o uso da rolha como indispensável para o engarrafamento de vinhos. E, assim, a cortiça foi adotada por empresas vinícolas como a Ruinart de Reims, em 1729, e a Moët et Chandon, em 1743. (Cork News, 2001:7)

Figura 4. Distribuição da produção nacional da cortiça (%)



Como podemos verificar, é no Alentejo que se concentra a maior percentagem de cultura de sobreiros. Entre as circunstâncias que condicionaram a sua distribuição, torna-se necessário evidenciar a fertilidade dos solos que no Alentejo é equivalente à fertilidade dos solos mediterrânicos, isto é, caracterizados pelo suporte a condições climáticas difíceis, nomeadamente o calor e a secura, bem como a sua desertificação que proporciona a possibilidade de não se destruírem os montados de sobreiro como acontece noutras regiões.

Na realidade, o sobreiro, árvore de onde é extraída a cortiça, demora cerca de cinquenta anos a atingir a idade adulta, sendo que a primeira cortiça que se lhe retira – cortiça virgem – corresponde ao revestimento original, apresenta uma estrutura muito irregular e muito dura, destinando-se essencialmente à trituração. O descortiçar é um processo trabalhoso que requer um trabalho altamente especializado. A sua extração é igual à da cortiça de reprodução, tendo lugar no verão, estação que corresponde à fase mais ativa de crescimento anual, durante a qual se corre menos riscos de ferir o tronco ou quebrar a cortiça. Decorridos nove anos após a extração da cortiça virgem, dá-se lugar à extração da cortiça de reprodução que ainda não apresenta a qualidade desejada, sendo denominada de cortiça de segunda. Só ao final de mais nove anos é que se obtém a chamada cortiça amadia, quando o sobreiro já tem cerca de cinquenta anos, cujas propriedades lhe permitirão responder ao seu desafio fundamental: a produção de rolhas. Se não ocorrerem problemas, como incêndios ou doenças, é

possível que o sobreiro continue a dar cortiça durante um período de cerca de cento e cinquenta anos, sendo a sua extração mais uma vez feita de nove em nove anos.

Existem, então, dois tipos de cortiça: a cortiça virgem, proveniente do primeiro descortiçamento do tronco e dos ramos, que se destina à trituração para ir ser tratada ou moldada na indústria da decoração, e a cortiça de reprodução ou amadia, que consiste na cortiça formada após a tirada da cortiça virgem⁷⁴.

Por conseguinte, temos a cortiça cuja aplicação mais conhecida se refere à sua capacidade vedante com o vinho. Na verdade, a rolha de cortiça natural constitui o expoente máximo da utilização que se pode dar ao material que se retira do sobreiro. Do processo posterior ao descortiçamento surge a transformação que culminará nas mais variadas formas de produto. Neste sentido, ao nível desta relação entre a cortiça e o vinho podem surgir as rolhas de cortiça natural, que são obtidas a partir da própria cortiça natural, as rolhas de cortiça aglomerada, obtida a partir da cortiça aglomerada, que sofre um processo de moldagem ou extrusão (CELIÈGE, 1999, 6), e as rolhas mistas, que constituem um produto de cortiça aglomerada com um ou mais discos de cortiça natural. Com efeito, as rolhas de cortiça são o *output* visível da indústria rolheira, indústria esta que se dedica à transformação da cortiça em rolhas para vinhos e bebidas tranquilas ou efervescentes e para bebidas espirituosas (*Idem*:7).

As outras indústrias associadas ao produto cortiça dizem respeito à construção civil, à arquitetura e à decoração, da mesma forma que quer a indústria automóvel, quer a indústria espacial, a indústria do calçado, a marroquinaria, o vestuário, os instrumentos musicais, a pesca, as farmácias e perfumarias também são fortes utilizadores deste produto material, exatamente pela constatação e aproveitamento das suas inúmeras propriedades e qualidades. O mundo evolui e a cortiça tornou-se rapidamente uma matéria indispensável, com múltiplas aplicações, difundindo-se desde a indústria automóvel à construção civil, do vestuário às naves espaciais, das pescas ao calçado, dos instrumentos musicais às obras de arte.

⁷⁴ As definições utilizadas têm como fonte: C.E.Liège, Confédération Européenne du Liège, *Código Internacional das Práticas Rolheiras*, p.6.

3.4.2. Os subsectores corticeiros e as suas funções

É inquestionável que a espinha dorsal da indústria corticeira consiste no ramo transformador, no entanto, a expansão dos novos ramos que foram surgindo (aglomerado), tornou-se possível dada a complementaridade que existe entre as diferentes fases do manuseamento da cortiça.

A indústria da cortiça encontra-se dividida em quatro subsectores:

- o sector preparador que integra as operações de seleção e preparação da cortiça e que constituirá sob a forma de prancha a indústria transformadora;
- o sector transformador visa a produção de artefactos por simples corte da prancha (rolhas, discos, etc.), integrando ainda as operações de lavagem, secagem, escolha, etc.;
- o sector granulador, que inclui as operações de trituração da cortiça de qualidade inferior (aparas, bocados, etc.) resultantes do fabrico natural, produzindo-se aqui as diferentes matérias-primas para a indústria dos aglomerados;
- o sector aglomerador, que corresponde ao trabalho de diferentes tipos de aglomerados conforme envolvam ou não produtos estranhos à cortiça;

A atividade preparadora começa com a compra da cortiça no monte, seguindo-se um período de secagem de cerca de 6 meses para estabilizar a matéria-prima. A fase seguinte é a cozedura da cortiça em caldeiras, o que lhe permite dar maior elasticidade e aumentar a sua espessura, eliminando as substâncias solúveis em água e outras impurezas.

Os troços de cortiça são agora cortados em pranchas, ficando empilhados entre duas a quatro semanas, de forma a perderem parte da sua humidade e só depois se enfardam as pranchas, que constituirão a matéria-prima da atividade transformadora.

É importante salientar que a atividade preparadora, que, em muitos casos é desenvolvida pelas próprias empresas que trabalham na atividade transformadora ou aglomeradora, tem carácter essencialmente manual. A maioria das operações é manual dependendo o seu sucesso da experiência da pessoa que compra a cortiça no monte, por um lado, e que faz a sua seleção depois da cozedura, por outro.

A atividade transformadora inicia-se pelo corte da referida prancha em traços que serão perfurados em seguida e dando origem às rolhas de cortiça natural, de

forma cilíndrica e com diâmetros e tamanhos diferentes, em função da altura e largura do traço de cortiça. Além destas máquinas perfuradoras (manual, semiautomática e automática) são usadas outras máquinas para completar as operações básicas, como a normalização da longitude e do diâmetro, por exemplo. Seguidamente, é feita a seleção para se definir a classe da rolha, operação que em algumas empresas se faz manualmente, embora a maioria já comece a utilizar a seleção mecânica, complementada depois com a manual.

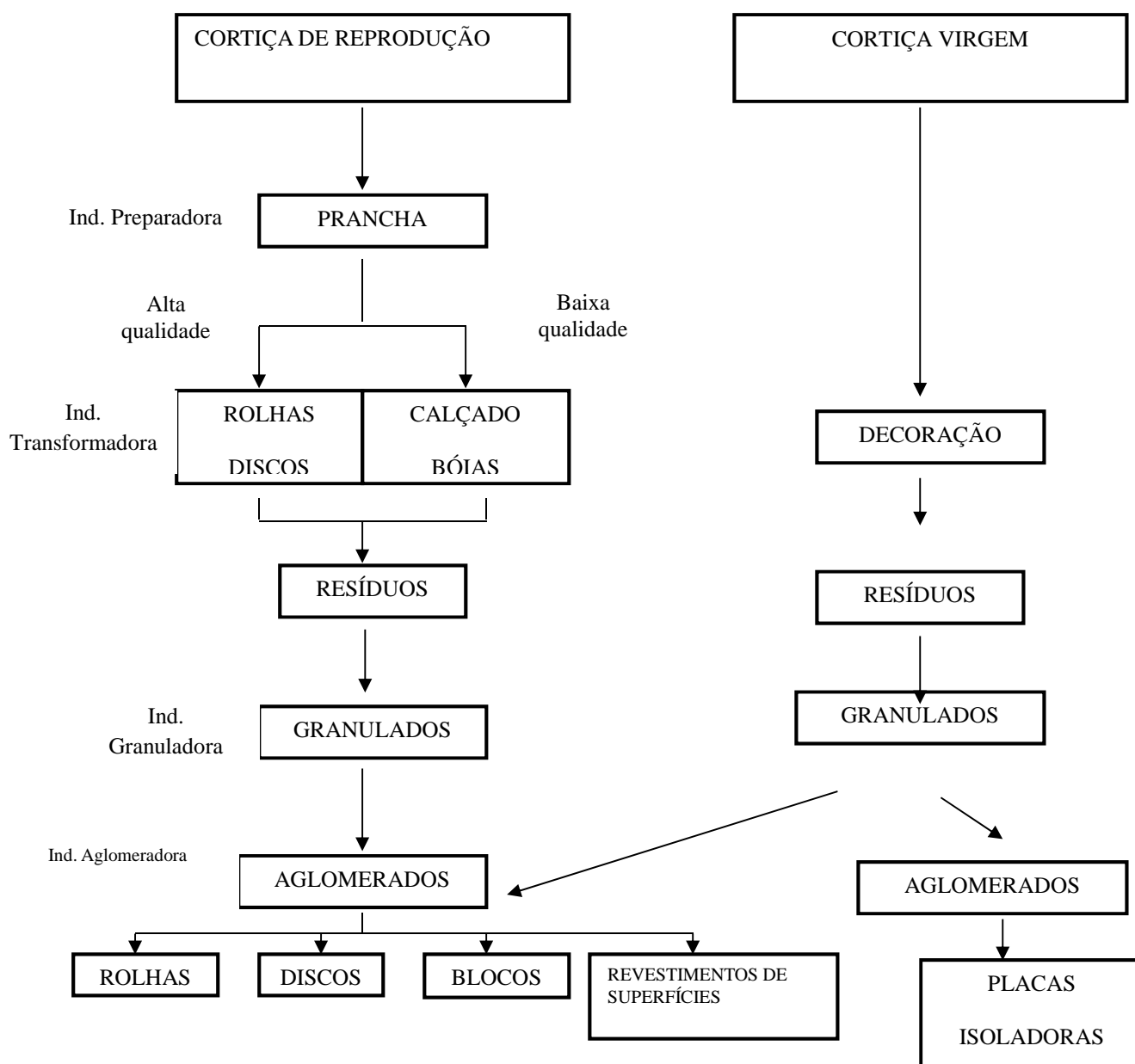
Depois de feita a seleção, as rolhas entrarão numa fase de acabamento na qual se destaca a lavação, dado que se trata de um produto que estará em contacto com o vinho. Por conseguinte, o processo de lavação é objeto de uma atenção especial, tanto por parte do industrial, como dos clientes. As rolhas também podem passar por outros acabamentos, como a coloração, a parafinação e a marcação do nome do fabricante e/ou do engarrafador.

Também incluídos na atividade transformadora, devemos considerar dois tipos de produção significativamente diferenciadas: a produção das chamadas “*especialidades*” e a produção de rolhas e discos em cortiça aglomerada.

As “*especialidades*” consistem nos mais variados produtos em cortiça natural: desde as rolhas, papel de cortiça, objetos para o desporto (flutuadores e mangas de canas, raquetes, bolas, etc.), válvulas de instrumentos musicais, normalmente produzidos a pedido do cliente e cuja finalidade os próprios produtores, às vezes, ignoram.

A produção de rolhas e discos em aglomerado implica a trituração prévia da cortiça ou a compra de cortiça granulada. A partir daí, a mistura da cortiça será feita com colas não tóxicas, sendo seguidamente colocada num molde.

Figura 5. O processamento da cortiça



Fonte: APCOR, Cork 2000:11

Como resultado das operações de preparação e de transformação, as empresas obtêm uma quantidade significativa de refugos e aparas (no caso das rolheiras podem representar 70% da prancha). Estes refugos e aparas, como também a cortiça virgem e tudo aquilo cuja qualidade não permite a produção de rolhas, constituem a matéria-prima da atividade aglomeradora.

Os aglomerados destinam-se essencialmente ao isolamento, que pode ser de três tipos: térmico, acústico e vibrátil. Os aglomerados para isolamento térmico utilizam-se principalmente na construção, desempenhando um papel importante na temperatura ambiente das habitações. Os isolamentos acústicos, também são usados na construção e em situações múltiplas quando é necessário reduzir os níveis de ruído. Os vibráteis usam-se como suportes de máquinas e juntas. O seu campo de aplicação é ainda mais vasto, podendo ressaltar-se a crescente substituição de artigos de cortiça natural, como é o caso das rolhas usadas em vinho de qualidade menor, os discos para fins variados ou as rolhas para champanhe. Estas últimas são compostas por um cilindro de aglomerado de cortiça, na qual se fixa um ou mais discos de cortiça natural, na parte que estará em contacto com o vinho. Além dos produtos que podem substituir os fabricados em cortiça natural, que se enquadram na atividade transformadora, podem ser fabricados diversos tipos de artigos domésticos e de decoração, desportivos, calçado e materiais para revestimentos.

3.4.3. Distribuição e dimensão das empresas corticeiras

A geografia do sector corticeiro português encontra-se demarcada pela elevada concentração de empresas no norte do país, mais concretamente no norte do distrito de Aveiro e, mais especificamente ainda, no norte do concelho de Santa Maria da Feira. O distrito de Aveiro concentra 79% destas mesmas empresas sendo importante afirmar que a preponderância corresponde ao ramo transformador. Já o distrito de Setúbal tem uma maior concentração de empresas corticeiras no ramo preparador, obviamente relacionado com a proximidade física da concentração de montados de sobro, bem como de empresas do ramo aglomerador e granulador, pelo facto de constituírem atividades industriais relativamente recentes.

As empresas industriais de cortiça apresentam uma estrutura diversificada quanto à sua dimensão, medida pelo volume de emprego.

O sector é dominado por microempresas cuja representação ultrapassa os 55%. 26,77% das empresas possui entre seis a dezanove trabalhadores, 13,78% tem entre 20 e 100 trabalhadores (médias empresas) e as grandes empresas com mais de 100 trabalhadores não chegam aos 4,5%. A dimensão das empresas cresce à medida que evolui

do subsector da transformação para o da granulação e produção de aglomerados. Se tivermos em consideração que este subsector se concentra predominantemente no distrito de Setúbal é de considerar o facto de que as empresas de maior dimensão também se situem aí.

Segundo a APCOR, apoiada em dados recolhidos junto do Ministério da Solidariedade e da Segurança Social, o número de empresas de indústria da cortiça tem diminuído ao longo dos anos, verificando-se uma quebra de 28,5 % de 2000 para 2010. Atualmente, o sector conta com cerca de 600 empresas a operar em Portugal que produzem cerca de 40 milhões de rolhas por dia (35 milhões das quais no Norte do País) e que empregam cerca de oito mil trabalhadores (APCOR, 2013).

De algum modo, as grandes indústrias transformadoras de cortiça natural, predominantes no Norte desempenham um papel relevante na canalização da produção de empresas mais pequenas para o exterior. Com efeito, funcionam muitas vezes como recoletoras da produção dos pequenos industriais que, com elas, mantêm relações de dependência que podem incluir para além do escoamento da produção, fornecimento de matéria-prima e financiamentos de vária ordem. Em contrapartida, as pequenas empresas asseguram a flexibilidade do sistema: as flutuações do sistema repercutem-se na atividade dos pequenos industriais, a quem as grandes empresas solicitam mais ou menos produção. Neste caso, porém, as pequenas empresas podem ver-se forçadas a encerrar temporariamente ou, então, tentando sobreviver, dispor-se a diminuir o preço da venda de tal modo que acabam por pressionar o nível geral dos preços para a baixa.

Por outro lado, as pequenas e muito pequenas indústrias desempenham ainda um papel social que extravasa a importância económica: sendo muitas vezes propriedade de ex-assalariados corticeiros ou de pessoas que combinam essa atividade por conta própria com um emprego por conta de outrem, representam uma etapa necessária para a ascensão social. O seu valor simbólico é, por isso, muito forte e marca as relações que, na região, se estabelecem entre patrões e assalariados. São além disso fundamentais para a propagação da indústria com as características que esta apresenta. Neste sentido, a industrialização antiga e continuada não transformou as zonas corticeiras num espaço urbano-industrial mas, antes, deu-lhe traços de industrialização difusa, situando-a perto das habitações dos patrões e dos assalariados, de onde não desapareceram as pequenas hortas (ANIEC, 2000). Na verdade, em qualquer número de porta das freguesias do norte do concelho de Santa Maria da Feira como é o caso de Santa Maria de Lamas, Paços de Brandão, São João de Ver ou Lourosa, se encontra um pequeno espaço destinado à broca, que serve para cortar

as rolhas dos traços de cortiça e, perto de si, um balcão com um monte de rolhas, onde as mulheres se sentam para escolher separando por entre diferentes alcofas as rolhas consoante a qualidade. É sobejamente conhecido nesta zona o linguajar “*primeiro*”, “*segundo*”, “*superior*”, “*extra*”, “*sexto*”, “*apara*”, “*repasse*”, “*verdura*”, “*caleiras*”, “*bicho*”, com calibre em milímetros: “54-24”, “49-24”, “45-24”, “38-24”. Qualquer rolha destas pode ter estas medidas sendo que o que difere é a sua qualidade. Pode com isto afirmar-se que a proximidade física, as relações de parentesco, de vizinhança e profissionais contribuem para que as freguesias corticeiras se tornem em lugares simultaneamente de socialização e de difusão de uma certa cultura industrial. Margarida Ruivo (1992) afirma mesmo que uma característica importante desta indústria diz respeito a uma ancoragem nas estruturas familiares, sendo que esta situação favorece as formas tradicionais de socialização, como é o caso dos sistemas de aprendizagem profissional. Qualquer descendente de um trabalhador da cortiça, neste território, tem a perfeita noção daquilo que é produto do trabalho dos seus pais, na medida em que o sector rolheiro funciona de uma forma eminentemente presente na vida do dia-a-dia, tal como o é a família, os amigos, a religião. Aliás, é de uma população tradicional que estamos a falar quer no que diz respeito aos valores quer no que diz respeito ao trabalho.

Por outro lado, qualquer que seja a dimensão da empresa, a produção e os respetivos serviços de apoio organizam-se segundo critérios tradicionais da região. Isto é, as tarefas correspondem a uma divisão de género ancorada nos valores tradicionais das funções utilitárias, versus as funções expressivas da socialização, ou seja, os homens ocupam-se das tarefas produtivas de elite (seleção da cortiça, brocagem das rolhas, afinação das máquinas), enquanto as mulheres ocupam-se das tarefas complementares ligadas aos acabamentos e ao controlo de qualidade (escolha das rolhas). É com base nesta situação que se pode afirmar que estão associadas ao sector corticeiro e, em especial, ao subsector transformador, profissões muito próprias, especializadas, que não descurando outros saberes, não são muito abertas à mudança. Na verdade, a polivalência existe mas não é qualificadora, na medida em que é uma polivalência descaracterizada, geralmente designada de “manobra”, que segundo o expresso no Contrato Coletivo de Trabalho é definido como “aquele profissional que executa os restantes serviços da indústria não especificados anteriormente e coopera nas cargas e descargas”⁷⁵.

⁷⁵ CCTV 1991 – Indústria Corticeira, p.25.

Na maioria das empresas dedicadas à transformação de cortiça em rolhas, a produção é rotineira, porque os produtos são pouco diferenciados e pouco estáveis. Por isso mesmo nas empresas que praticam uma grande rotação de pessoal através do mecanismo da contratação a prazo, a organização do trabalho está simplificada pelo facto de as tarefas de cada trabalhador estarem bem definidas e ser forte a probabilidade de o trabalhador as conhecer mesmo antes de ocupar o seu posto de trabalho (ANIEC, 2000).

No que diz respeito aos outros subsectores do sector corticeiro, a participação do trabalho humano é um pouco diferente, dependendo da maior ou menor automatização que os caracterizam. A qualificação operária requerida é muito baixa, sendo que é possível verificar-se neste ponto que o homem nada mais é que o apêndice da máquina, que serve quando muito para alimentá-la na medida em que todo o processo de fabrico passa pela automatização.

3.4.4 Os recursos humanos do sector corticeiro

Se na transformação de cortiça em rolhas existem pelo menos quatro profissões que são inabaláveis não só pelo tradicionalismo que lhes é inerente (traçador, rabaneador, broquista, escolhedeira)⁷⁶, mas também pela própria necessidade que existe, nos subsectores mais inovadores, esta necessidade já não se verifica, até porque um dos traços que os caracterizam é a inovação tecnológica. Pode afirmar-se que neste sector as qualificações são polarizadas, na medida em que coexistem no mesmo espaço indivíduos sem a mínima qualificação, com indivíduos com um elevado grau de qualificação como é o caso dos controladores de produção, os controladores de qualidade, cujas qualificações passam por uma relação próxima às máquinas que laboram a cortiça e não tanto à cortiça em si mesma, como acontece no sector da transformação.

⁷⁶ Verificar as profissões e as funções dos operários corticeiros no Anexo 7.

Quadro 9. Caracterização do nível de habilitações escolares dos recursos humanos do sector corticeiro (%)

Nível de escolaridade	2000	2005	2009
	N=12.262	N=11.282	N=8.723
Inferior ao 1º ciclo do Ensino Básico	3,82%	2,82%	2,20%
1º ciclo do Ensino Básico	48,85%	43,00%	78,33%
2º ciclo do Ensino Básico	26,02%	27,03%	
3º ciclo do Ensino Básico	9,53%	12,09%	
Ensino Secundário	6,78%	8,91%	11,75%
Ensino pós-Secundário não Superior (Nível IV)	0,00%	0,00%	0,16%
Bacharelato	1,11%	1,64%	1,70%
Licenciatura	2,72%	4,33%	5,56%
Mestrado	0,00%	0,00%	0,22%
Doutoramento	0,00%	0,00%	0,06%
Ignorado	1,18%	0,18%	0,02%

Fonte: APCOR, Anuário 2013

De acordo com os dados obtidos por via dos Quadros de Pessoal do Ministério do Emprego, Solidariedade e Segurança Social⁷⁷, é ainda muito incipiente a formação académica dos trabalhadores do sector da cortiça. Pese embora o facto de se ter verificado um incremento das qualificações no que se refere ao certificado de Ensino Superior, é indiscutível o peso do ensino básico como nível máximo de habilitações académicas detidas pelo pessoal ao serviço da fileira da cortiça. Se compararmos com a população total do concelho de Santa Maria da Feira cujo limite de qualificações de ensino básico corresponde a 63% dos munícipes, verificamos que este sector de atividade, apesar de tão importante em termos de volume de negócios e de empregabilidade da população concelhia, faz apelo a um perfil educacional ainda muito incipiente.

Este nível tão baixo de habilitações escolares reflete-se invariavelmente no nível de qualificação em que se verifica, que mais de 50% da população empregada no sector da cortiça é não qualificada ou semiquificada. Por outro lado, através da análise entre 2000 e 2009 constata-se que os níveis de qualificação que apresentaram um crescimento efetivo, não obstante a redução generalizada do pessoal ao serviço foram os profissionais altamente qualificados e os quadros médios.

⁷⁷ Os dados mais recentes reportam-se aos Quadros de Pessoal de 2011, com informação relativa a 2009.

Quadro 10. Caracterização dos níveis de qualificação dos recursos humanos do sector corticeiro (%)

Nível de qualificação	2000	2005	2009
	N=12.262	N=11.282	N=8.723
Praticantes e Aprendizizes	1,09%	0,42%	0,23%
Encarregados, Contra-Mestres, Mestres e Chefes	4,92%	5,85%	6,83%
Profissionais não Qualificados	29,64%	28,67%	26,72%
Profissionais semi-Qualificados	26,41%	26,26%	25,00%
Profissionais Qualificados	26,61%	26,26%	27,24%
Profissionais Altamente Qualificados	1,20%	1,62%	1,89%
Quadros Médios	0,78%	2,09%	2,93%
Quadros Superiores	9,14%	7,19%	7,47%
Ignorado	0,20%	1,64%	1,67%

Fonte: APCOR, 2011 (adap.)

A evolução aqui constatada segue provavelmente uma mudança de enfoque sobre a estratégia empresarial do sector, que tem pautado a última década por um investimento forte na diversificação de produtos com um incremento no que se refere à investigação e desenvolvimento⁷⁸, bem como na certificação não só dos produtos como das empresas, o que exige também o incremento das qualificações não só académicas como também profissionais dos seus recursos humanos.

3.5 A especificidade do sector cultural

3.5.1 Processo de institucionalização da cultura

O processo de institucionalização da cultura no município de Santa Maria da Feira é relativamente recente, seguindo aliás a tendência observada na grande maioria dos municípios portugueses no pós-25 de abril de 1974. Só em meados dos anos 90 se

⁷⁸ O Centro Tecnológico da Cortiça (CTCor) e o Centro de Formação Profissional da Indústria da Cortiça (Cincork) são duas instituições criadas com o objetivo de responder às necessidades do sector da cortiça em matéria de investigação e desenvolvimento de produtos, bem como de formação de mão-de-obra qualificada para o sector. Operam em estreita articulação com a APCOR e com o tecido empresarial concelhio, e têm funcionado como parceiros importantes no processo evolutivo desta indústria. Têm ainda correspondido às diretivas emanadas pela Confederação Europeia de Cortiça (CELiège) no que se refere à implementação de sistemas de qualidade e certificação dos produtos do sector.

começa a assistir a um movimento de enquadramento da cultura nos organismos associados ao poder local. Santa Maria da Feira não é exceção e data de 1997 a primeira aposta política reiterada e verbalizada pelo poder político estabelecido. Como já tivemos oportunidade de verificar, este concelho dependeu durante muito tempo de uma economia assente no sector secundário, nomeadamente na indústria transformadora, e constatava-se a necessidade de criar um novo paradigma de desenvolvimento económico e social. É, aliás, perseguindo esse objetivo, que o edil local a denomina de “âncora do desenvolvimento” do concelho. Quase sem existência formal e dependente do Pelouro do Fomento, a cultura partilhava o seu espaço com o desenvolvimento económico e o turismo, entre outras atividades, sendo que o trabalho realizado na vertente cultural assumia essencialmente duas dimensões: ao nível das bibliotecas de leitura pública e ao nível da história e do património – um tipo de envolvimento que se afigurava consentâneo com o cenário nacional ao nível dos departamentos culturais municipais. (Melo, 2007)

A origem da autonomização relativa da cultura na estrutura orgânica da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira data, então, de 2001, com a criação do respetivo Pelouro. No discurso político à altura intentavam-se projetos de investimento na criação de um mercado cultural, com valor reconhecido nacional e internacionalmente, com o duplo objetivo de divulgar Santa Maria da Feira como uma referência cultural e potenciar a criação de uma imagem de marca muito assente no conjunto de eventos associados às artes performativas que reenviavam os indivíduos ora para o passado histórico de um território associado à origem da nação (Viagem Medieval), ora para o futuro imaginado proporcionado pela linguagem estética do teatro de rua (*Imaginarius*).

Ao longo deste período entre 2001 e a atualidade, a cultura continuou a ter um posicionamento importante na estrutura orgânica camarária, tendo no entanto passado por diferentes associações temático-administrativas. Durante os dois períodos autárquicos seguintes esteve associada à Educação, Juventude e Desporto e recentemente, nas últimas eleições autárquicas, terá sido alocada junto ao Turismo, Bibliotecas e Museus.

Quadro 11. Lugar da cultura na política municipal de Santa Maria da Feira

Período autárquico	Pelouro	Vereador	Partido
2001-2004	Cultura, Turismo e Desenvolvimento Económico	Carlos Martins	PSD
2004-2005		Amadeu Albergaria	
2005-2009	Educação, Cultura, Desporto e Juventude	Amadeu Albergaria	PSD
2009-2013	Educação, Cultura, Desporto e Juventude	Cristina Tenreiro	PSD
2013-2017	Cultura, Turismo, Bibliotecas e Museus	António Gil Ferreira	PSD

Ora, perante as nomenclaturas apresentadas em termos de organização do executivo municipal é admissível antever relações privilegiadas com diferentes prioridades estratégicas da região, o que lhe confere ora um estatuto mais forte e de motor de desenvolvimento regional em determinados períodos, ora lhe confere um lugar mais humilde junto de outros sectores mais tradicionais. É este, então, um percurso pautado por avanços e recuos na orientação estratégica da política local. Apesar de definida recorrentemente como a atividade que se pretende que seja o fator desencadeador de uma mudança de modelo de desenvolvimento no território feirense, vai sofrendo, ao mesmo tempo, repercussões quer da crise instalada no país que faz remeter para níveis quase irrisórios os financiamentos associados às dimensões estéticas e simbólicas, quer das posturas ideológicas do executivo municipal que ora a associa a uma sucursal da função educativa, ora a associa a uma alavanca de desenvolvimento da qual passa a depender o turismo (enquanto atividade económica) e as Bibliotecas e Museus, equipamentos culturais estabilizados no concelho.

Aliás, fazendo uma análise dos planos, orçamentos e relatórios de atividades da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, ao longo da última década, encontramos a cultura ora associada às funções sociais, ora associada às funções económicas, esteja ela ligada à educação, esteja ela ligada ao turismo e desenvolvimento económico. As associações que aqui encontramos acabam por estar presentes na determinação dos princípios de política cultural de Santa Maria da Feira cuja regularidade discursiva dos seus representantes⁷⁹ remete para a necessidade de formação de públicos, bem como para a lógica da democratização cultural conferindo

⁷⁹ Apesar do trabalho que aqui se apresenta radicar sobre um projeto artístico de intervenção comunitária, a autora vem acompanhando com maior proximidade científica o projeto cultural da autarquia desde 2003. Desde então tem realizado entrevistas a representantes quer políticos quer do corpo técnico associado a este departamento. É neste sentido que adverte para a regularidade discursiva dos edis locais.

o acesso a bens e equipamentos culturais a franjas diversificadas da população feirense.

Uma outra dimensão importante para a caracterização da política cultural de Santa Maria da Feira prende-se com o financiamento que a autarquia atribui a esta dimensão no quadro da sua orçamentação global anual⁸⁰. Da análise que fazemos dos Relatórios de Atividades e Contas de Gestão apresentados pela autarquia retemos algumas tendências importantes. Ao longo dos últimos 10 anos o orçamento municipal global executado oscilou em formato de curva normal entre os 88 milhões de euros e os 134 milhões de euros, tendo-se vindo a aproximar na atualidade do valor mais baixo aqui apresentado. Nas contas apresentadas, as despesas com a cultura variam entre os 0,91% e os 4,03% do orçamento executado.

Quadro 12. Orçamento global executado, rubrica Serviços culturais, recreativos e religiosos e subrubrica Cultura da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (em milhares de €)

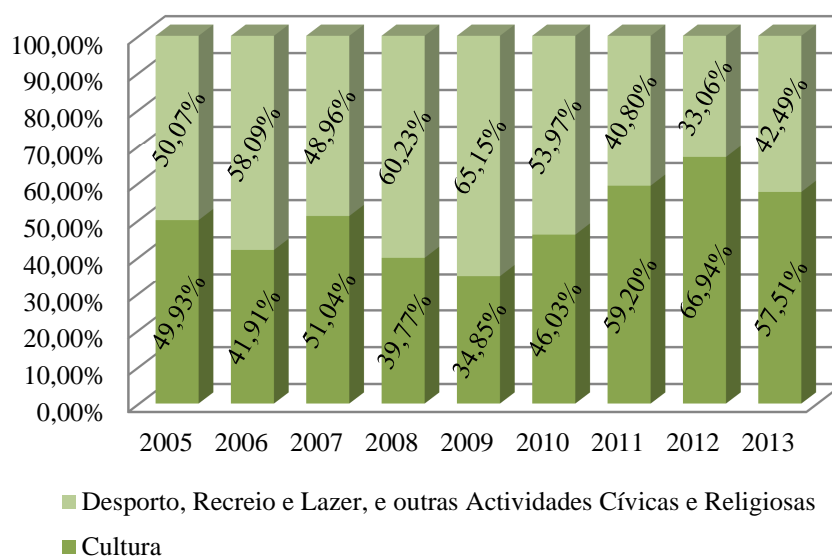
Orçamento			
Anos	Executado	Serviços culturais, recreativos e religiosos	Cultura
2005	88.378.912,12 €	7.141.813,46 €	3.565.833,74 €
2006	93.092.630,35 €	6.475.776,87 €	2.713.961,38 €
2007	116.108.185,10 €	7.176.426,50 €	3.662.661,94 €
2008	119.077.331,99 €	8.577.275,87 €	3.411.438,23 €
2009	134.668.824,92 €	3.901.348,34 €	1.359.641,73 €
2010	120.351.496,33 €	2.368.877,49 €	1.090.315,43 €
2011	126.037.419,63 €	3.250.785,70 €	1.924.383,91 €
2012	107.270.093,03 €	4.111.407,10 €	2.752.083,54 €
2013	102.206.100,56 €	5.833.922,29 €	3.355.309,62 €

Fonte: Relatórios de Atividade e Contas de Gestão da CMSMF, 2005 a 2013

⁸⁰ Para se proceder a esta análise recorreremos aos orçamentos e planos de atividades, e relatório e contas de gestão da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira de 2005 a 2013, disponíveis no *site* da autarquia. Para a construção dos indicadores tivemos necessidade de decompor de acordo com o que aparece estabelecido em termos de distribuição orgânica, tendo atendido aos valores executados na rubrica 2.5 do orçamento – serviços culturais, recreativos e religiosos e, concretamente dentro deste, a rubrica que diz respeito à cultura. Aqui, atendemos ainda aos valores previstos e aos valores executados. No entanto, e como já havíamos feito a correção das dotações orçamentais, consideramos mais pertinente considerar os valores efetivamente executados. É de salientar que para esta análise foi ainda necessário proceder ao somatório dos valores apresentados no Plano de Atividades Municipal de (PAM), bem como no Plano de Investimentos Plurianuais (PIP). Gostaríamos, ainda, de esclarecer que a rubrica Cultura (2.5.1) contempla as seguintes subrubricas (2.5.1.1 – Rede de Leitura Pública; 2.5.1.2 – Rede Museus; 2.5.1.3 – Rede de Auditórios; 2.5.1.4 - 2.5.1.5 – Promoção cultural; 2.5.1.6 – Desenvolvimento Artístico; 2.5.1.7 – Associativismo Cultural; 2.5.1.8 – Juventude).

Apesar de se assistir a um investimento regular em termos de dotação atribuída a esta rubrica nos orçamentos municipais, não deixamos de assumir estes valores relativos como ainda incipientes face à orçamentação global, e face a outras rubricas associadas. Com efeito, em termos de afetação orgânica do município, os serviços culturais incluem as subrubricas Cultura, Desporto, Lazer e Recreio, e neste caso também se encontram oscilações anuais face à distribuição dos financiamentos. O ano de 2010 permanece aquele em que quer os Serviços Culturais, quer a subrubrica Cultura menos financiamento dotado tiveram por parte do executivo municipal não chegando sequer aos 2% da execução das contas. Por oposição, o ano de 2005 conseguiu ultrapassar os 8% de despesa no quadro geral das contas. Outro dado importante a considerar reside na percentagem relativa da Cultura face à sua rubrica mãe reside no facto de ter vindo a crescer nos últimos 4 anos face às suas congéneres, mantendo-se sempre num nível superior aos 50% de dotação. Estes dados revelam algum equilíbrio na orçamentação que, tendencialmente, é muito focada nas questões do desporto, nomeadamente com a construção e manutenção de infraestruturas. (Azevedo, 2007)

Gráfico 5. Proporção do orçamento executado nas subrubricas Cultura e Desporto, Recreio e Lazer e outras Atividades Cívicas e Religiosas, de 2005 a 2013, da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (%)



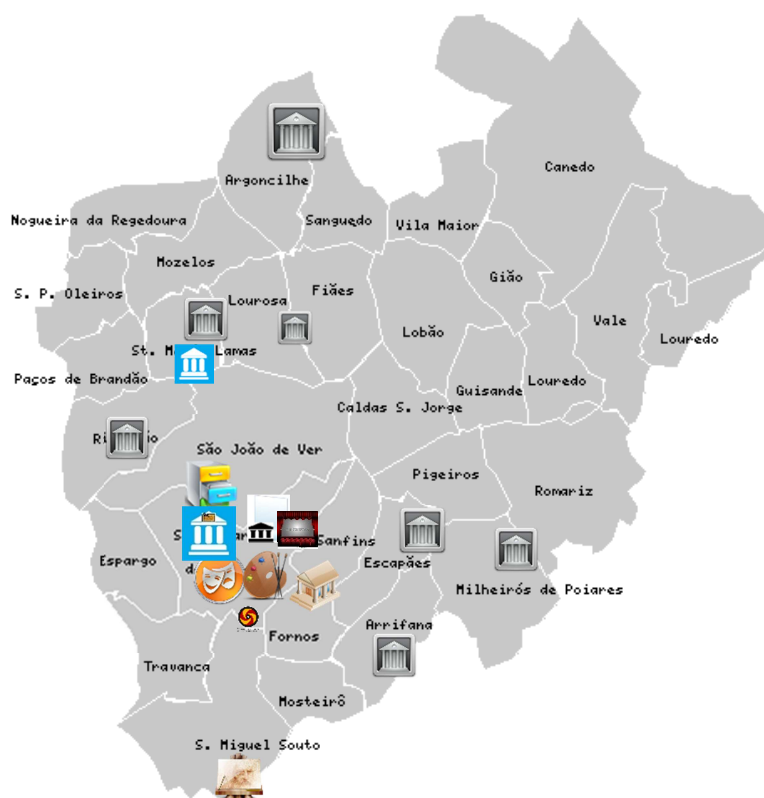
Fonte: Relatórios de Atividade e Contas de Gestão da CMSMF, 2005 a 2013 (adap.)

3.5.2 Oferta cultural: equipamentos e eventos

De acordo com Azevedo (2003), existem dois princípios globais que tendem a estruturar uma política cultural autárquica, designadamente “o da criação e manutenção de infraestruturas básicas especializadas que permitem desenvolver actividades de criação cultural e artística e processos de revitalização, valorização e animação do património cultural local. Referimo-nos às possibilidades materiais e simbólicas do poder político local para criar e animar uma rede de equipamentos culturais no espaço local. Em segundo lugar, o da criação e satisfação dos interesses e das expectativas culturais dos públicos, particularmente daqueles que, do ponto de vista socioeconómico, mais afastados se encontram das manifestações culturais e artísticas que exigem instrumentos cognitivos de recepção particulares (Bourdieu, 1989). Falamos, num outro sentido, das possibilidades do poder político para formar e alargar públicos.” (2003: 76)

No que se refere ao princípio, nomeadamente à existência de condições mínimas em termos infraestruturais e de equipamentos para a prática cultural, Santa Maria da Feira apresenta um conjunto de equipamentos básicos, com alguns anos de existência que servem os intentos de consumo cultural do concelho. A sua maioria fica localizada na sede de concelho. Esta característica de centralidade dos equipamentos acaba por ser potenciadora de um baixo consumo de cultura em sala, na medida em que o seu número acaba por ser manifestamente parco para as quase 140 mil pessoas que habitam no concelho que, com a sua dimensão, comporta necessariamente uma necessidade de deslocação, nem sempre possível e, muitas vezes, não desejável por parte dos munícipes. De facto, à exceção dos vários polos associados à Rede de Leitura Municipal, bem como dos Museus localizados em duas freguesias vizinhas, Santa Maria da Feira concentra em si os outros equipamentos culturais disponíveis. Apesar de haver na regularidade discursiva dos representantes políticos a vontade de levar a cultura até às pessoas, acaba por manifestar-se uma descoincidência entre palavras e atos, nomeadamente no que se refere à democratização cultural por via do acesso aos equipamentos.

Figura 6. Equipamentos culturais de gestão ou utilização municipal, por localização



Legenda:

	Biblioteca Municipal		Museu do Papel
	Polos da Biblioteca Municipal		Europarque Centro Cultural (sala de espetáculos) Auditório
	Arquivo Municipal		Visionarium – Centro de Ciência
	Cine-Teatro António Lamoso (em fase de requalificação)		Galeria de Arte
	Museu do Convento dos Lóios		Caixa das Artes (Centro de Criação em Teatro e Artes de Rua – em fase de construção)
	Museu da Cortiça		

Se atendermos à proposta de princípios de política cultural local que Pinto (1994) evocava, nomeadamente no compromisso que as autarquias devem ter de alocar recursos humanos, financeiros e organizacionais especializados no sentido de preservar e enriquecer o património cultural acumulado, compreendemos que quer no polo da criação, quer no polo do entretenimento, a democratização cultural afirma o objetivo de que a cultura seja universalmente acessível. Em Santa Maria da Feira, e pelo efeito de concentração acentuada dos equipamentos culturais no centro da cidade, pode considerar-se que esta universalidade de acesso fica potencialmente comprometida. Afirmamos “potencialmente” na medida em que é também considerável o número de eventos que acontecem na rua, o que atenua em alguma medida o efeito de “desmobilização” cultural. Com efeito, grande parte da política cultural de Santa Maria da Feira tem assentado, desde a sua origem institucional, na apresentação de espetáculos, ou mesmo grandes eventos, que ocupam espaços não convencionais na cidade, nomeadamente no que se refere à sua definição em termos de equipamento cultural. Não podemos afirmar a rua como um equipamento cultural pelos motivos óbvios, no entanto, devemos prestar atenção à regularidade com que Santa Maria da Feira tem apresentado e, por essa via, criado uma “marca”, fundada na imagem de que todos podem ter acesso à cultura, basta que para isso venham à rua. A festa das Fogaceiras, as comemorações da Semana Santa, o Festival Internacional de Teatro de Rua - *Imaginarius*, a Viagem Medieval e a Terra dos Sonhos são eventos regulares promovidos pela autarquia que têm a particularidade de acontecerem no espaço público, entendido como a rua, as praças, os jardins, o próprio centro histórico da cidade e de convocarem por essa via grandes multidões.

Quadro 13. Listagem dos eventos regulares que ocorrem ao longo do ano, por espaço utilizado

Mês	Evento	Espaço(s) Utilizado
Janeiro	Festa das Fogaceiras	Ruas do centro da cidade de Santa Maria da Feira
Fevereiro	Festival para Gente Sentada	Auditório do Europarque
Abril	Semana Santa	Ruas da cidade de Santa Maria da Feira
Maio	<i>Imaginarius</i>	Ruas do centro histórico de Santa Maria da Feira;
Agosto	Viagem Medieval	Ruas do centro histórico de Santa Maria da Feira
Setembro	Festival Internacional de Música de Verão	Círculo de Recreio, Arte e Cultura - CIRAC (Paços de Brandão)
Outubro	Encontro de Teatro de Paços de Brandão	Círculo de Recreio, Arte e Cultura - CIRAC (Paços de Brandão)
dezembro	Simpósio 7Sois7Luas Festival de Cinema Luso-Brasileiro Feira do Livro e Multimédia Terra dos Sonhos	Biblioteca Municipal de Santa Maria da Feira; Orfeão de Santa Maria da Feira Quinta do Castelo

Esta orientação estratégica tem capitalizado a captação de públicos bastante heterogéneos e é amplamente discutível pela sua vertente de animação e transitoriedade cultural, isto é, pela potenciação do efémero. É aliás essa uma das críticas constantes à política cultural de Santa Maria da Feira, na medida em que declarando o seu interesse particular pelas artes performativas na maioria dos grandes eventos que se têm vindo a consolidar, acaba também por se expor ao jugo da animação cultural dos espaços sem mais. Na investigação que precedeu este trabalho (Melo, 2007) já se havia discutido a dualidade presente entre a mera animação dos espaços e a criação de laboratórios de experimentação estética capazes de contribuir para a criação e alargamento de públicos desde a sua tenra idade.

Correndo riscos de se assumir alguma parcialidade na análise então feita, havia sido afirmado que o trabalho que estava então a ser realizado remetia mais para o universo da experimentação e criação estética, do que para a mera animação cultural. Volvidos alguns anos e mantendo-se a observação sistemática dos principais eventos enunciados como referência para o concelho, e dos quais a Câmara Municipal não abdica, é possível constatar um forte envolvimento da população seja por via das escolas, seja por via da participação em associações locais. Quando se fala em participação estamos a referir-nos concretamente a contextos de aprendizagem e prática da arte (música, dança, teatro, expressão corporal, entre outras) promovidas quer nas escolas, quer no dinâmico tecido associativo local, numa tentativa de alargar por um

lado o universo de criadores locais e por outro “desierarquizar” a produção intelectual e artística, tornando-a mais próxima da sociedade civil.

Ao longo do último século, enquanto a produção cultural se tornou largamente numa problemática industrial, a criatividade tornou-se cada vez mais dependente do mercado e da esfera económico-financeira. Devemos, no entanto, considerar, que parece possível ver a criatividade assumir um papel importante na comunicação entre os indivíduos, promovendo, desse modo, diferentes formas de vida e de sociedade, assumindo também que as dinâmicas culturais locais devem conduzir a um esforço no sentido da participação cívica. (Pinto, 1994)

Um terceiro elemento a considerar nesta análise da oferta cultural de Santa Maria da Feira seja por via da dimensão infraestrutural, seja por via da oferta de eventos reside na excessiva concentração dos mesmos num espaço relativamente reduzido. Para um concelho com 31 freguesias e com 215 km² de área conseguimos encontrar a maior parte dos equipamentos culturais e a maior parte dos eventos culturais na sede do concelho. Pese embora o facto de, ao longo de um ano, manter-se a realização de eventos designados de continuidade, um pouco distribuídos pelo concelho, aqueles em que efetivamente a Câmara Municipal aposta, com recursos financeiros, logísticos e humanos concentram-se exatamente nesse ponto do território, por si só, já beneficiado noutras dimensões de desenvolvimento.

CAPÍTULO 4

TEXTURAS, UM PROJETO ARTÍSTICO DE INTERVENÇÃO COMUNITÁRIA

4.1 *Imaginarius*. Um olhar sobre as origens

Na sua origem, o *Imaginarius - Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira* inscreveu-se, no quadro do Programa Operacional da Cultura (POC), na categoria de acontecimentos culturais destinados à recuperação e animação de sítios históricos e culturais. Pela sua forte componente de expressão artística em representação ao vivo, tal como a dança, a música e o teatro, este festival enquadra-se, em termos mais amplos, no sector das Artes do Espectáculo e resulta de uma parceria entre a Câmara Municipal de Santa Maria da Feira e a Associação 7Sois7Luas, uma associação cultural sediada em Itália que aposta na descoberta das culturas do Sul da Europa e na dinamização de novas formas de cooperação institucional e intercâmbio artístico.

A origem do *Imaginarius* remonta a um conjunto de apontamentos culturais pontuais de teatro de rua e manifestações musicais, que aconteceram no âmbito do Festival 7Sois7Luas⁸¹, na cidade de Santa Maria da Feira. Desde 1993, a referida associação vinha já promovendo esse festival, materializando assim, de alguma forma, o seu projeto artístico que abraçava não só a criação e representação teatral, mas também as artes plásticas, a música e o próprio teatro de rua⁸².

O nascimento do *Imaginarius* parece, pois, confirmar a tese de Getz (1991) que admite que as origens dos festivais tendem a radicar em eventos particulares bem-sucedidos. Na verdade, a génese deste festival terá estado num acontecimento pontual de animação de Verão levado a cabo no centro histórico da cidade de Santa Maria da Feira, numa altura em que a Cultura tinha sido assumida como um eixo estratégico de desenvolvimento do próprio concelho. Sem desconsiderar a vontade política de

⁸¹O Festival 7Sois7Luas ocorreu, pela primeira vez, em 1993, em Santa Maria da Feira e tem vindo a receber o apoio da União Europeia com os Programas Caleidoscópio (1993, 1998), Cultura2000 (1999, 2003, 2004, 2007) e Interreg IIIB Medocc (2005), pela dimensão europeia e qualidade cultural do projeto.

⁸²É neste desenrolar de trabalhos que 7Sois7Luas viria a criar uma rede cultural internacional que envolve 30 cidades de pequena e média dimensão, entre as quais Santa Maria da Feira. Estas cidades são originárias de 8 países: Cabo Verde, Espanha, França, Grécia, Israel, Itália, Marrocos e Portugal. (Melo, 2007)

transformar esta rubrica numa das atuações políticas mais importantes do município, podemos depreender que o desenvolvimento da ação cultural estava, à partida, comprometido pelas sérias fragilidades evidenciadas no concelho, quer ao nível dos equipamentos culturais quer dos indicadores de adesão e receção cultural.

Conforme esclarece Melo (2007) em trabalho anterior a este, Santa Maria da Feira viveu, durante longos anos, na contínua ausência de qualquer projeto de índole cultural (aliás como a maior parte das autarquias do nosso país) e quando havia imputação de qualquer investimento neste sector era explicitamente afeto ao património edificado, designadamente à vertente museológica e às ações de leitura pública. Os equipamentos culturais da cidade (cineteatro, museus municipais) estavam em recuperação ou, ainda, em construção (biblioteca municipal), o que tornava visível a ausência de um lugar onde programar.

Porém, e apesar do contexto ser adverso ao desenvolvimento da programação cultural no município, a conjugação de esforços entre a Câmara Municipal⁸³ e a já referida Associação Cultural conduziu ao impulsionamento das artes de rua na cidade. Assim se consubstanciou o projeto para o desenvolvimento do Festival Internacional de Teatro de Rua na cidade, cuja medida do seu sucesso remete-nos para a adesão significativa de públicos a este novo conceito de artes. A procura do *sui generis*, do singular, do surpreendente aliada à vontade política de assegurar uma cultura de qualidade para todos e de fazer da cultura um motor de desenvolvimento socioeconómico do concelho foram, pois, as forças motrizes da emergência do *Imaginarius* no ano de 2001 (Melo, 2007).

⁸³As primeiras duas edições do *Imaginarius* estiveram a cargo da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (departamento da Cultura). Com a criação da Empresa Municipal Feira Viva, Cultura e Desporto, a direção técnica do Festival passou a ser feita por esta empresa municipal, a quem compete agora a responsabilidade de gerir as dimensões logísticas, técnicas e financeiras do evento.

4.1.1 *Imaginarius*: objetivos, princípios orientadores e traços evolutivos

Enquadrado nos princípios estratégicos da política cultural do município, a primeira edição do *Imaginarius* teve como objetivo central⁸⁴ potenciar a capacidade criativa de Santa Maria da Feira, através de um evento único nas artes do espetáculo. Pretendia-se que a dinamização do centro histórico da cidade fosse alcançada por via do efeito multiplicador do Festival, em termos económicos, mas também pela sua configuração inovadora a nível nacional (o único no país), dimensão e vanguardismo (envolvendo várias companhias, predominantemente estrangeiras, com estreias nacionais e mundiais, durante vários dias). O *Imaginarius* propôs-se, igualmente, constituir a principal referência de teatro de rua em Portugal e, com efeito, colocar Santa Maria da Feira na rota das cidades do Sul da Europa, onde se realizam grandes festivais de teatro de rua (Melo, 2007).

A primeira edição do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira ocorreu em Setembro de 2001, ao longo de 10 dias de espetáculos distribuídos entre os dias 5 e 15 desse mês. Esta primeira edição – designada “edição zero” – realizou-se no centro histórico de Santa Maria da Feira e em 5 outras freguesias do mesmo concelho⁸⁵, em clara consonância com o princípio político de descentralização cultural. Foi orçamentada em 400 mil euros e contou com a participação de companhias europeias reputadas de origem francesa e espanhola⁸⁶.

Ao longo das consecutivas edições anuais, o Festival foi sofrendo algumas alterações decorrentes não só da procura daquilo que deveria ser “o modelo do Festival” mas, sobretudo, do impacto de constrangimentos financeiros e operacionais (Melo, 2007).

O primeiro Festival foi financiado exclusivamente pela autarquia e os restantes passaram a usufruir de financiamento público (Instituto das Artes; Programa Cultura 2000; ...), muito embora a autarquia nunca tivesse deixado de investir na procura de

⁸⁴“Desenvolver de forma inovadora e pioneira as artes do espectáculo através da realização de um evento cultural de carácter internacional, único no nosso país, no domínio da arte performativa, nomeadamente teatro de rua e de formação, através da realização de workshops, e que contribua para a animação do património histórico e para a promoção de um maior equilíbrio espacial no acesso à cultura.” In Memória Descritiva do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira (Melo, 2007: 164)

⁸⁵ Referimo-nos às freguesias de Arrifana, Fiães, Lourosa, Paços de Brandão e Santa Maria de Lamas.

⁸⁶ Ao todo, a primeira edição do Festival contou com a participação de 4 países, entre os quais se inclui Portugal, distribuídos por 16 produções originais e 29 atuações repartidas por 10 dias. (Melo, 2007)

patrocinadores privados⁸⁷ – sponsorização -, opção que reflete a vontade política de tornar o Festival Internacional de Teatro de Rua um evento cultural capaz de se pagar a si próprio. Ao longo dos anos de realização do *Imaginarius*, o financiamento do Estado central passou a ser cada vez menor e a autarquia, em contexto de crise generalizada do país, passou a privilegiar outros domínios de intervenção, designadamente o da área social.

É com base neste cenário que devemos ler a evolução do número de dias de realização do evento: de um período de apresentação de 10 dias o *Imaginarius* passou para uma programação de 3 dias, uma redução que se explica por restrições orçamentais mas, também, por questões técnicas e operacionais. Sendo Santa Maria da Feira uma cidade com “*poucas estruturas de apoio logístico, quer ao nível artístico, quer ao nível de acolhimento turístico, tornava-se quase incomportável realizar edições que envolviam um grande esforço técnico num curto espaço de tempo, com exigências de preparação de uma semana, ou mais.*” (Melo, 2007: 171).

A orientação geral do evento sofreu, então, um reverso naquilo que era o seu tempo de duração, sem comprometer, porém, a qualidade do Festival, visível pela participação cada vez maior de companhias de artes de rua de outros países⁸⁸. A aposta num crescente número de coproduções artísticas entre companhias portuguesas e estrangeiras tornou-se, também, cada vez maior. A internacionalização das companhias de teatro de rua portuguesas reflete, quanto a nós, o carácter formativo que o *Imaginarius* tem vindo a assumir em total consonância com um dos seus objetivos: o de desenvolver “*ações de formação através da realização de workshops, dirigidos a grupos profissionais e amadores de teatro e a grupos informais de jovens do concelho, da região e do país*”⁸⁹ (Melo, 2007: 174). Com efeito, as coproduções decorrem das ações formativas paralelas desenvolvidas no decorrer das diferentes edições do Festival.

Um outro traço de caracterização do *Imaginarius* prende-se com a *dimensão social* do evento. Esta preocupação surge pela primeira vez em 2003 com a participação

⁸⁷ Salientamos, por exemplo, a adesão de grandes empresas nacionais como a UNICER (Super Bock) e o Banco Espírito Santo, bem como o patrocínio de algumas empresas nacionais mas de representação local (e. g. Citroën) (Melo, 2007)

⁸⁸ De registar, porém, o incremento deste tipo de manifestação artística em Portugal, de 2000 até hoje, o que veio a repercutir-se na intensificação da presença de companhias de teatro de rua ou artistas independentes portugueses no palco urbano de Santa Maria da Feira.

⁸⁹ In Memória Descritiva do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira (Melo, 2007)

da Fundatia Parada de Bucareste⁹⁰, uma companhia composta por um ator de teatro que recruta os outros “atores” nas ruas daquela cidade romena. A campanha humanitária “*Um nariz vermelho contra a indiferença*” em prol de jovens ao abrigo de instituições de acolhimento feirenses, desenvolvida aquando da apresentação de um espetáculo em Santa Maria da Feira, terá sido o evento impulsionador de uma crescente aposta política da Câmara Municipal na vertente social do Festival. Especialmente na edição de 2006, o *Imaginarius* foi fortemente marcado pela preocupação com populações do concelho em situação de vulnerabilidade social ou, mesmo excluídas, por via da participação de companhias de teatro cuja missão era contribuir para a integração de pessoas socialmente marginalizadas. Pela primeira vez, a Divisão de Ação Social da autarquia participa no *Imaginarius* através de diversos projetos de âmbito social⁹¹.

A vontade crescente por parte da organização do festival em envolver a comunidade local, de forma séria e comprometida, não constitui objetivo único por parte do poder político. A Direção Artística do Festival demonstra, igualmente, esta preocupação, conforme evidenciam as palavras do seu diretor:

“Acho que realmente o teatro de rua pode ser um meio para recuperar determinadas situações de marginalização social... Temos, deste ponto de vista, por exemplo o projecto ligado ao insucesso escolar...”

“Gostaria que o Festival não fosse só um apontamento de 4 dias, ou 3 dias por ano (...) Eu queria que o Festival fosse cada vez mais uma realidade muito bem radicada no território de Santa Maria da Feira. Por isso... Por exemplo, na última edição, acho que uma iniciativa muito interessante foi a que existiu com as escolas com aquela parada de andas. Foi muito interessante porquê? Porque o Festival de alguma forma começou a abrir-se à comunidade local e é nesta direcção que temos que ir. (...) Já na próxima edição prevemos fazer um trabalho muito interessante com uma comunidade de idosos de Santa Maria da Feira; iremos realizar uma instalação no castelo em colaboração com a divisão social e acho que assim cada vez mais o Imaginarius será vivido como um projecto de toda a comunidade, e este é o meu objectivo para os próximos anos...” (Renzo Barsotti, Diretor Artístico do *Imaginarius*, in Melo, 2007: 180, 181)

⁹⁰ A Fundação Parada é uma Organização Não Governamental, constituída em 1995, em Bucareste. O objetivo da Fundação consiste na inserção escolar e no ambiente familiar dos meninos de rua da capital romena, através do instrumento educativo que é a arte. A experiência de um jovem *clown* argelino, Miloud Oukili, que tinha posto o seu nariz vermelho à disposição de orfanatos e hospitais, esteve na génese da criação da Fundação Parada. (Melo, 2007)

⁹¹ Projeto Riscos e Traços/ Programa Ser Criança; Programa para a Inclusão e Desenvolvimento/ Plano Municipal de Prevenção Primária das Toxicodependências; Projeto Direitos & Desafios; Projeto Habitar.

Para o Diretor Artístico do *Imaginarius*, entrevistado em 2006, o teatro de rua deve manter alguns traços para preservar a sua verdadeira identidade. São eles: a ausência de institucionalização, fomentar a crítica social e ultrapassar o mero entretenimento. O teatro de rua “verdadeiro”, diz Renzo Barsotti, “*não é aquele da companhia institucionalizada que cria um conjunto de espetáculos para colocar no mercado, com a finalidade única da venda por si só, mas sim aquele em que o grupo que faz a apresentação de uma peça teatral, preparada para a apresentação em espaço público, tem alguma coisa a dizer sobre a realidade.*” (Melo, 2007: 182)

Vale a pena convocar aqui os contributos de Cohen-Cruz (1998), para quem o teatro de rua é visto como uma “arma”, um espaço de tomada de consciência e de reivindicação, um instrumento de reflexão e análise sobre a realidade social. Para este autor, a *performance* de rua engloba pessoas que advogam a contestação de uma realidade na qual se deposita a esperança de uma “mudança de guião” (1998:1) para a vida. É precisamente aqui que se gera o aparente paradoxo: à medida que o campo das artes de rua se vai delimitando enquanto espaço institucionalizado, vai-se perdendo a sua originalidade e a sua verdadeira identidade. Dito de uma outra forma, a institucionalização do teatro de rua atua em força contrária à singularidade e espontaneidade que está por detrás desta forma de arte (Melo, 2007).

É essa a difícil gestão que o Diretor Artístico enfrenta na realização das consecutivas edições do *Imaginarius*. Por um lado, rejeita a inventariação de qualquer tipo de temáticas para a realização do Festival e, por outro, elege as companhias ou artistas que apresentarão os seus espetáculos, em função das mensagens que querem transmitir, imagens essas que se pretendem que choquem, suscitem polémica ou, pelo menos, conduzam o público a interrogar-se sobre o espetáculo apresentado⁹². Renzo Barsotti foca mesmo a contrariedade que sente quando a opinião pública lhe quer atribuir a autoria temática do Festival ou, ainda, quando se depara com a dificuldade de realizar um Festival que não seja assente única e exclusivamente na vontade de veicular imagens para públicos específicos. A finalidade da programação do *Imaginarius* é atingir não só o público mais exigente e diferenciado mas, simultaneamente, aquele que

⁹²Esta perspetiva, inscrita no primeiro perfil convencional de escolhas artísticas referente aos festivais de artes de rua avançado por Dapporto e Sagot-Duvaurox (2000), é posta em prática da seguinte forma: o diretor artístico vai recebendo ao longo do ano propostas de espetáculos de diversas companhias de teatro de rua mundiais e reserva algum do seu tempo para a visualização daquilo que essas companhias têm para oferecer, fora do contexto de festivais.

não está tão habituado à receção artística. Em seu entender, o objetivo do Festival é o acesso geral à cultura, a sua democratização e, como tal, a sua função enquanto organizador do evento é promover uma programação em alternância, que permita ao público escolher aquilo que quer assistir, de entre uma mostra de espetáculos de grande qualidade. Rejeita, assim, todas as formas fáceis de animação. A componente de reflexão sobre o mundo atual tem obrigatoriamente que estar presente e deverá ser conjugada com a vertente da inovação, da singularidade, do surpreendente.

No que se refere ao público, o responsável artístico do Festival considera fundamental privilegiar as trocas entre os artistas e os espetadores, a partir da apresentação de espetáculos que agitem o quotidiano da população e sejam capazes de tornar acessíveis linguagens artísticas ainda não experimentadas. Apesar de não dispormos de informações precisas a este respeito, podemos, ainda assim, dizer que o público do *Imaginarius* é heterogéneo, em termos de idade, estatuto social, profissão, escolaridade e origem geográfica. A gratuitidade do evento e as circunstâncias espaciais onde o mesmo acontece (a rua constitui o espaço (do) público por excelência) parecem ser, quanto a nós, os fatores que explicam essa mesma heterogeneidade.

Por último, parece-nos importante relevar aqui o carácter dinâmico e processual do espetáculo, visível no facto do *Imaginarius* não se circunscrever aos dias do Festival. A ocupação do espaço público e o princípio da criatividade permanecem vivas através de um conjunto de ações e apontamentos artísticos desenvolvidos através do *Mais Imaginarius*, o *Imaginarius 365* e o *Imaginarius Infantil*. O primeiro traz às ruas de Santa Maria da Feira um conjunto de projetos de elevada qualidade, que fazem uso de novas abordagens e lógicas de experimentação nas áreas artísticas da dança, música, novo circo e Clown. Desde 2009 que o Festival desafia jovens criadores para conceberem e testarem as suas criações artísticas, rumo à apresentação final no evento que é o *Imaginarius*. A quantidade e qualidade dos projetos apresentados a concurso no *Mais Imaginarius* evidenciam o desejo de tantos artistas participarem no Festival.

Com o *Imaginarius 365*, a vertente formativa e de intercâmbio artístico não se esgotam nos dias do Festival, prolongando-se ao longo do ano, por via da realização de workshops e residências artísticas com grandes mestres das artes de rua. O mesmo acontece com o *Imaginarius Infantil* que abre portas para a educação contínua de novos públicos para as artes performativas, com temáticas, horários e espaços ajustados a crianças dos 2 aos 12 anos. A programação para o público infantil dentro da programação principal já vinha acontecendo há alguns anos, tendo assumido uma

secção própria na 14ª edição do *Imaginarius*. Entre workshops, pinturas de murais e espetáculos, os projetos do *Imaginarius Infantil* primam pela sua diversidade e qualidade.

4.2 Texturas, um projeto de arte comunitária

O projeto de arte comunitária *Texturas* trata-se de uma iniciativa que teve lugar no âmbito da programação específica do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira – *Imaginarius*. Foi apresentado pela primeira na edição de 2009 e repetida num formato mais reduzido na edição de 2010, altura na qual foi apresentado o livro entretanto editado. Numa iniciativa conjunta entre o Centro de Criação para as Artes de Rua, o *Imaginarius* e a Associação Pele foi criado um espetáculo de raiz cujo tema incidia sobre uma das marcas identitárias mais profundas da região e particularmente dos protagonistas envolvidos – a cortiça.

Este projeto de arte comunitária teve a participação de 20 cidadãos feirenses, “*não atores protagonistas*”⁹³, com idades compreendidas entre os 13 e os 72 anos, homens e mulheres, oriundos de diferentes freguesias do concelho de Santa Maria da Feira, e de diferentes enquadramentos socioinstitucionais, de alguma maneira relacionados ao conceito de exclusão social. É aliás essa uma das pontes de recrutamento do conjunto de pessoas que vieram a estar integradas enquanto atores do projeto. Com efeito, o trabalho de seleção, enquadramento e acompanhamento do grupo, assegurado pela Divisão de Ação Social da autarquia resultou do trabalho de conjugação de algumas instituições de integração social do concelho⁹⁴, que trabalham

⁹³Expressão utilizada pelo diretor artístico do *Texturas* para identificar o conjunto de protagonistas do projeto teatral caracterizados por nunca terem mantido uma relação especificamente profissional com a arte.

⁹⁴ (i) *Movimento Bem Estar* – É um programa de atividade física regular e diversificada que tem como estratégia melhorar a qualidade de vida dos seniores do concelho de Santa Maria da Feira e sensibilizar para a adoção de estilos de vida mais saudáveis. A prática do exercício físico orientado no programa baseia-se em princípios fundamentais da prescrição de exercícios (duração, frequência, intensidade e tipo de atividade). As atividades desenvolvidas são diversificadas e adaptadas às características do grupo de seniores participantes, tendo em conta as recomendações da Organização Mundial de Saúde. Desenvolvem-se atividades de reconhecimento do esquema corporal, rítmicas e expressivas, aquáticas, ao ar livre, jogos e desportos. Tem como objetivos:- Promover a prática do exercício físico, associado a um estilo de vida mais ativo; - Contribuir para a melhoria da saúde, autonomia e qualidade de vida dos participantes;- Fomentar a participação social e comunitária. In www.cm-feira.pt [consultado em 26/09/2013] (ii) Centro Social de Lourosa, - É uma IPSS que tem como objetivo a assistência a idosos e deficientes, o apoio a crianças e o trabalho com famílias carenciadas. (iii) Oficina de ideias - A Oficina de Ideias é um espaço juvenil da Casa dos Choupas, CRL que promove a intervenção com jovens do

quotidianamente nas dimensões de integração de jovens, idosos, pessoas com deficiência e crianças e jovens em risco. Para além desta dimensão institucional, foram ainda recrutados alguns participantes da comunidade, que, por via de contactos informais, demonstrariam algum interesse em participar mais ativamente em termos de movimentos culturais, sem, no entanto, estar ligados à Divisão de Ação Social.

Definido pelos atores institucionais, nomeadamente nas palavras do seu diretor artístico como uma criação colectiva, o espetáculo *Texturas* teve como objetivos fundamentais, à data da sua elaboração “*a promoção das relações intergeracionais e competências pessoais e sociais através da linguagem teatral, considerando-se que o teatro surge neste projeto como um instrumento privilegiado que permite construir novos canais de comunicação com o “eu” e o “outro”; fomentar a igualdade de oportunidades, contribuindo para a criação de novos públicos e acesso a espaços e eventos culturais a pessoas excluídas socialmente; e, estimular o diálogo e o intercâmbio entre os vários territórios feirenses*”. (CMSMF, 2010: 34)

Este trabalho teve como momento inicial a pesquisa de elementos da cultura local com enfoque nos relacionamentos com a indústria de transformação de cortiça⁹⁵, sendo esse, aliás, o ponto de partida do ato criativo, entendido enquanto elemento unificador das comunidades locais, quer pela constância quotidiana na vida dos participantes do projeto, quer pelas representações associadas a um dos fatores de identidade, pertença e desenvolvimento mais relevantes do concelho. A peça de teatro, propriamente dita, foi apresentada num espaço não convencional - uma fábrica de cortiça da freguesia de Mozelos, tendo sido utilizados diferentes espaços da mesma para cada um dos atos criados, e tendo o público percorrido o percurso que cada ato da representação queria significar.

Concelho de Santa Maria da Feira, com idades compreendidas entre os 10 e os 20 anos, a frequentar a escola, em situação de insucesso ou abandono escolar. (iv) Obra do Frei Gil, é uma IPSS que promove o acolhimento, educação e integração social de crianças e jovens em situação de risco ou com carências de vária ordem; e (v) Centro de Apoio Familiar e Acompanhamento Parental (CAFAP) – Quinta do Ribeiro, que consiste numa resposta social do município com funções em termos de atendimento e acompanhamento psicossocial, com especial incidência sobre jovens em risco.

⁹⁵Apesar da incidência desta investigação residir no projeto teatral, *Texturas* é composto por mais dois focos artísticos e geográficos – o Vértice 1 ocorreu na “Casa da Cultura” de Lourosa, caracterizado por uma exposição fotográfica que “cruzou o registo do processo de construção deste projeto com fotografias recolhidas na comunidade centradas na cortiça. Esta exposição reuniu ainda os desenhos realizados por crianças das três freguesias a partir da frase «O que é para mim a cortiça?»”. O Vértice 2 ocorreu no Museu de Santa Maria de Lamas “designado popularmente Museu da Cortiça) cujo espaço serviu de palco a uma instalação vídeo referente ao registo do projeto, a um filme sobre a indústria da transformação da cortiça na Catalunha, cedido pelo Museu da Fábrica do Inglês em Silves, e uma filmagem de 1972 da atividade de uma unidade fabril local”. (CMSMF, 2010:11)

Se atendermos às reflexões de Santos (2003) acerca de Wozzeck, também neste projecto encontramos uma certa subversão, que se afigura desde logo tripla, amplamente associada aos momentos de criação, desenvolvimento e de apresentação da peça ao público. Na verdade, à subversão autoral, e à subversão mediadora, acrescentamos a subversão em cena, que passaremos a explicar ao longo do ponto seguinte.

4.2.1 Da ideia ao ato criativo

A semente originária do *Texturas* reside num conjunto de conversas informais com alguns daqueles que viriam a ser protagonistas do projeto artístico, anos antes da sua preparação. Enquadrado num trabalho de pendor comunitário elaborado ao abrigo de um conjunto de intervenções sociais levadas a cabo pela Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, *Texturas* tem início numa outra peça de teatro denominada Retratos de Família. Na altura, o diretor artístico do *Texturas* e que viria também a ser o diretor de programação do *Imaginarius*, trabalhava com um grupo de pais de Santa Maria da Feira, ao abrigo de um programa de prevenção para as toxicodependências⁹⁶, designado Pais XXI. É no decurso desse trabalho de interconhecimento e aprofundamento das relações sociais que o diretor artístico se apercebe da constância da palavra cortiça nos discursos dos protagonistas da altura. Enquanto atividade profissional *grosso modo*, a cortiça fazia parte da história vida, percebida enquanto dimensão fortemente socializadora, historicizada já geracionalmente, mas também enquadradora dos quotidianos existenciais atuais, nas mais diversas formas – como emprego, como desemprego, como fonte de rendimento, como sobrevivência, como meio de

⁹⁶O Plano Municipal de Prevenção Primária das Toxicodependências foi planeado no sentido de continuar a dar resposta à preocupação da autarquia perante os dados relativos ao fenómeno da toxicodependência no concelho. Na conceção deste Plano foram contemplados alguns princípios que norteiam a sua ação: - a lógica de solidificação e reforço do trabalho interinstitucional, tendo em vista a responsabilização e autonomização dos agentes significativos da comunidade; - a complementaridade e articulação entre os três projetos que constituem o Plano e os outros projetos promovidos pela autarquia; - a necessidade de uma resposta eficaz, potenciadora dos recursos existentes, integrada e global na área da prevenção no concelho, tendo em conta a multiplicidade e a complexidade das situações associadas ao fenómeno da toxicodependência. Tem como objetivos gerais: - desenvolver e reforçar competências parentais que permitam um melhor desempenho das funções educativas; - promover espaços de diálogo e partilha de experiências que reforcem e estimulem o papel/ funções dos pais/ família; - fomentar a formação de uma rede de suporte social nas freguesias de intervenção.

constituição familiar, como espelho de sofrimentos vários, mas como capa de resiliência também.

“Na sequência deste trabalho na verdade surge o Texturas porque foi aqui a trabalhar o Retratos de Família, principalmente quando tentava perceber as brincadeiras de infância dos, dos pais, como é que eles brincavam quando eram miúdos, que me começam a surgir aí os primeiros elementos mais relacionados com a cortiça... ... era uma bola de cortiça... exatamente uma bola de cortiça... e depois eram, eram aqueles, os talos das couves que eram trabalhados e faziam de stick de hóquei e jogavam com a bola ou com uma bola de trapos, e então eu começo a perceber que quase todos estes pais que ‘tavam neste grupo trabalhavam na cortiça e eu começo a ter um contacto mais direto com, com esta realidade. E, na verdade quando este projeto acabou aquelas pessoas tinham muita vontade de continuar a fazer alguma coisa relacionada com a, com o teatro, e aí eu achei que a cortiça podia ser um, um mote interessante e um denominador comum entre, entre estas pessoas.” (Diretor artístico do Texturas)

Entre a ideia e o ato criativo ocorreu algum tempo de pesquisa intensa por parte do corpo artístico, onde se tentou perceber afinal o que é que a cortiça, enquanto matéria-prima, significava no desenrolar dos quotidianos relacionais dos protagonistas, como era estruturadora dos seus dias, como alimentava a construção de uma identidade assente em atributos tão díspares e aparentemente contraditórios quanto a aspereza e a impermeabilidade. Este levantamento de informação relativa à prática profissional mais expressiva do concelho foi feito com recurso à busca de informações nas distintas instituições, mais ou menos ligadas ao processamento da cortiça, nomeadamente, diferentes fábricas, ao Centro Social de Lourosa, ao Museu de Santa Maria de Lamas (Museu da Cortiça), e à Associação Portuguesa de Cortiça (APCOR).

“Então começamos informalmente a trabalhar, ou seja, começamos os nossos ensaios e começamos toda, toda uma fase de pesquisa, entretanto abrimos o grupo a outras pessoas de idades diferentes, mais, mais diversificado e isso foi, foi muito rico... e foi a partir daí que surgiu o trabalho do Texturas...”

Enquadrado nesse ângulo de passagem entre a ideia e o ato criativo encontra-se, nas palavras do responsável pelo projeto, o momento em que o *Texturas* adquire dignidade. Ainda que focado nas questões de identidade local, bem como de memória plural, o diretor artístico envidava atribuir à peça que estava começar a operacionalizar um lugar legítimo de apresentação, no sentido em que não ficasse esquecida, ou

escamoteada num espaço de representação restrito. Neste sentido, e em estreita colaboração com o diretor artístico do *Imaginarius* (à data), concluiu-se pela apresentação do projeto na edição desse ano. O ato criativo tomava então forma completa pela legitimidade que teria conseguido angariar junto das estruturas decisórias locais.

“quando o Imaginarius, neste caso o Renzo fala comigo ele já sabia que eu ‘tava a fazer alguma coisa, e então fala, fala comigo e questiona-me “olha eu ouvi dizer que ‘tavas a fazer”, e ele já tinha visto o Retratos de Família, e o Retratos de Família já tinha ‘tado no Imaginarius, na Biblioteca e ele perguntou-me “ah ouvi dizer que ‘tavas aí a fazer um coisa com a cortiça, como é que isso é, como é que não é”, eu expliquei-lhe a ideia, disse-lhe que realmente ela ainda não tinha dado o salto porque não tinha um enquadramento que eu achava que era digno e portanto eu esperaria o tempo que fosse necessário para, para as coisas poderem acontecer dessa forma e ele gostou, gostou da ideia e... desde o primeiro momento disse “ok vamos lá então, acho que há, há enquadramento para... para isto no Imaginarius, vamos, vamos trabalhar nesse sentido”

O *Texturas* surge, então, em 2009, no âmbito de um processo de pesquisa e questionamento de base local, tendo como ponto de partida as explanações dos participantes noutros projetos artísticos comunitários. Surge de uma verbalização natural, segundo o diretor artístico, e na sua perspetiva, do ponto de vista da conceção assume uma configuração ideal, já que consistiu num projeto construído na comunidade, da comunidade para a comunidade, ilustrando, nesta medida, um dos tipos de teatro social pelo qual Boal mais apreço tinha. Nas suas palavras:

“e foi assim que em 2009 se estreia o Texturas, não é, portanto este projeto é um projeto muito natural, é um projeto eu diria do ponto de vista da sua conceção é ideal porque... partiu mesmo das pessoas, veio na sequência d’outra coisa [o E. fez um sinal de assentimento] não fomos nós que fomos lá dizer “olha a cortiça pode ser interessante” ou seja aquilo foi mesmo uma coisa, um processo absolutamente natural (...) E foi ganhando a sua própria vida, não é, portanto a ideia que se sabia no início é que queríamos trabalhar a cortiça. Como? Foi realmente uma construção com, com o grupo.”

Este processo de entendimento global do trabalho ocorreu com a participação dos indivíduos em todas as fases do projeto. Com efeito, e de acordo com o que é narrado pelo diretor artístico, desse o primeiro momento os indivíduos têm conhecimento dos objetivos que se pretende atingir com a peça a trabalhar, o conjunto

de ideias estabelecidas para cada uma das cenas, o *lay out* do espetáculo, os figurinos, as próprias expressões gesticulares. Num processo negociado o diretor artístico vai enunciando aquilo que considera ser importante apresentar e como, e o conjunto de protagonistas foi identificando os momentos de concordância e os momentos de discordância respetivamente.

“Relativamente aos objetivos desde o início que as coisas foram discutidas. O porquê, quando tu perguntas o quê qu’as pessoas querem dizer com aquilo ‘tás a perguntar, estás a chegar aos objetivos, não é, porque é que, não é e mesmo depois quando constróis os materiais, a sinopse do espetáculo, a ficha técnica eu levo sempre isto p’rós grupos, ok?! Eu levo sempre isto, faço um esboço, as pessoas leem, comentam, alteram. O cartaz do Texturas, o designer fez três propostas, eu levei as três propostas e as pessoas gostaram, escolherem aquela que eu gostava menos [risos] [o E. fez um sinal de assentimento] eu fiquei um bocado triste mas, pá! É assim, é a vida! Porque senão faz-se outro tipo de trabalho. Então tudo isso é discutido com elas, não é... e aí obviamente com as sinopses, com não sei quê, a coisa ‘tava mais clara não é, e algumas coisas foram alteradas e eu acho que é a única maneira de as pessoas não se sentirem lesadas nestes projetos [o E. fez vários sinais de assentimento] não sentirem que o sofrimento delas e a dureza da vida delas dá um material muito engraçado p’a se fazer um show ...e qu’elas não ganham grande coisa com aquilo, p’tanto o que elas podem ganhar é realmente participarem à séria nas coisas e perceberem que podem participar à séria nas coisas noutros contextos da vida delas.”

4.2.2 Constrangimentos e desafios

O *Texturas*, já o dissemos recorrentemente, é um projeto artístico de intervenção comunitária que nasceu de uma ideia da comunidade, e desenrolou-se no sentido da criação artística para a comunidade. Configurado por um corpo profissional de base com formação nas áreas estética, artística, social e psicológica, e realizado pelos participantes da comunidade, conferiu, desde cedo, algum leque de obstáculos demarcados sobretudo pela distância cultural dos seus intervenientes. Tal, não é, de qualquer forma entendido como negativo. Apesar de consciente das dificuldades que o trabalho artístico com pessoas culturalmente distantes das artes comporta, o nosso interlocutor considera-as um desafio, e um estímulo à criatividade e à implicação por parte desse mesmo corpo profissional. Grande parte dessas dificuldades reside, não necessariamente na incapacidade dos protagonistas para levarem a cabo o que lhes é

solicitado em termos de encenação, mas sobretudo na dificuldade em conseguir compreender a abstração que está a ser colocada em cima da mesa pelo encenador.

Podemos confirmar aqui que as desigualdades em termos de acesso à distribuição do conhecimento é convocada para esta análise, na medida em que ao trabalhar com públicos desmunidos culturalmente corre-se o risco de não se conseguir ser interpretado corretamente, ou sobretudo, corre-se o risco de não se conseguir ser interpretado *tout court*, dada a distância linguística entre os dois corpos de base – o profissional e o não profissional.

“P’ra quem não é profissional do espetáculo e é essa a mais-valia, eu acho que é muito mais, traz muito mais valias do que condicionantes hmmm... as pessoas têm muita dificuldade em perceber como é que aquilo vai acontecer... e têm um bocado de desconfiança inicial e do que é que vai sair daqui não é, porque o processo criativo é um processo muito... angustiante, porque tu não sabes o que é que vai [o E. fez um sinal de assentimento] o que vai apresentar no final e quando tens uma estreia marcada sabes que naquele dia vai ter que acontecer alguma coisa, não é?! E convém que seja a melhor coisa que se puder dentro das condições que se tem, mas é um processo angustiante... tu tás ali muitos momentos sem saber muito bem o que é que... o que vai acontecer, se aquilo vai ter menos qualidade, mais qualidade”

Neste sentido, mais do que trabalhar a dimensão estética ou interpretativa da população com quem se está a trabalhar, emana a necessidade de se trabalhar com ela a sua dinâmica de grupo, numa lógica de relacionamento interpessoal e de relação de confiança. São estes os valores fundamentais para se trabalhar numa lógica de teatro ou arte comunitária, sobretudo com grupos socialmente excluídos ou estigmatizados.

No caso do *Texturas*, e atendendo ao facto de não estarmos a lidar necessariamente com indivíduos excluídos socialmente, a verdade é que estamos com pessoas que têm as suas vidas marcadas pelo trabalho, sobretudo o trabalho manual, o que as impediu de desenvolverem as suas competências de cariz intelectual e abstrato, para além de que são pessoas que têm sempre algum grau de isolamento social.

O apelo do encenador sugue então para a perspetiva de que o próprio tem que estar motivado, na medida em que caso tal não aconteça é de facto muito fácil deixar cair o projeto.

“Claro que também tenho que identificar porque senão também não ‘tou motivado para, mas se não for o discurso das pessoas elas... descolam, não têm interesse, porque é que eu hei de sair de casa e ‘tar duas ou três horas a fazer

isto... qual é o retorno disto, [o E. fez um sinal de assentimento] não é... e quando eu tenho um palco para dizer aquilo que quero, mesmo que seja no meio de 200 pessoas... isso às vezes até tem mais força porque é uma mensagem coletiva, eu vou lá dar as minhas três horas por algum motivo, não é, alguma coisa que me liga a isso... p'tanto essa construção é uma coisa mesmo passo a passo, e também é importante que as pessoas sintam que aquilo que elas dizem é realmente ouvido, isso é fundamental, isso é a grande questão da participação.”

O *Texturas* não escapou a este conjunto de constrangimentos e desafios próprios do processo de criação artística. Um dos momentos mais marcantes, também revelados por parte dos protagonistas do projeto, consiste numa cena, cuja mensagem estética era muito forte e pretendia tão só demonstrar o peso do capitalismo industrial, nomeadamente na sua vertente de exploração operária. Para o encenador este seria o momento propício para explicar aos públicos em que consistia essa exploração, justamente nas atividades mais banais do quotidiano. No entanto, para o conjunto de participantes esta era uma questão que tocava o desprezo e a falta de respeito por um dos atos mais nobre do dia-a-dia – comer, pelo que a cena teve que ser ajustada, levando em consideração um obstáculo tornado desafio.

“ então eu, especificamente no Texturas eu lembro-me de algumas cenas muito concretas do espetáculo, uma que tinha a ver, uma que me ficou muito marcada, que tinha a ver com o, com os tempos que eles tinham p'almoçar, hmmm... e que era representado no espetáculo havia uns garfos espetados às rolhas e que eles atracavam-se às rolhas e depois tocava lá a sirene e eles tinham que atirar tudo p'ò chão e ir p'à máquina trabalhar... é claro que o que m'interessava aqui era “eu trabalho tantas horas na cortiça que até quando vou comer parece que tou a comer cortiças, não é, parece que vou comer rolhas e cortiça [o E. fez um sinal de assentimento] porque é uma coisa que me invade totalmente o corpo, com o pó, com tudo, com o cheiro, que mesmo quando eu tou a almoçar naquele pouco tempo eu continuo a viver cortiça, não é... hmmm... e as pessoas não queriam atirar com os talheres p'ò chão naquela cena, não é, claro que do ponto de vista estético era fortíssimo, não é, porque me dava a leitura de que esta gente está sempre a correr p'ra cumprir com o timing da fábrica e p'a fazer. Portanto era muito mais forte do que eles pegarem nos talheres, arrumarem os talheres como nós fazemos em casa não é [o E. fez um sinal de assentimento], portanto uma coisa mais realista. Era mais interessante esse atirar e mostrar essa sofreguidão de estar comido pelo trabalho não é, absorvido pelo trabalho... e eles não queriam atirar com os talheres p'ró chão, porque era uma falta, uma falta de respeito, hmmm... e então eu aí tenho que encontrar um ponto, eu tenho que ceder naquilo que eu acho, aquela cena vai perder esteticamente, não vai ter tanta força mas eu vou ter estes atores mais confortáveis naquilo que estão a fazer, hmmm... e eu prefiro tê-los mais confortáveis e, e... a viverem mais aquilo, porque é isso que um não ator dá [o E. fez um sinal de assentimento] a uma cena, não é necessariamente colocar

bem a voz, ou ter muita técnica teatral que um não ator traz, traz a frescura e a espontaneidade de estar a contar uma história dele, de verdade, não é, então, eu prefiro, mas isso é uma opção minha, eu prefiro dar mais valor a isso do que ok a cena pode não ficar tão espetacular do ponto de vista estético, mas... [o E. fez vários sinais de assentimento]...

Trata-se frequentemente então, de fazer uma opção entre os seus propósitos estéticos e o conforto do grupo de protagonistas com quem se trabalha. Encenar, neste sentido exige um movimento de equilíbrio e busca da harmonia constante.

Uma das especificidades do teatro comunitário consiste em envolver grande parte da comunidade na criação, produção e representação da peça teatral. No caso do *Texturas*, esse envolvimento, para além de abordar a participação de duas instituições do concelho, pela exposição de materiais que haviam sido preparados expressamente para este espetáculo pela Casa de Cultura de Lourosa, bem como a mostra do documentário sobre cortiça no Museu de Santa Maria de Lamas, foi ultrapassado pela apresentação da peça num espaço não convencional, apenas e só porque é de teatro que se trata, mas o mais convencional possível na medida em que a peça ocorre dentro de uma fábrica de transformação de cortiça.

Desse envolvimento na tentativa de montar o espetáculo na fábrica, Hugo Cruz regista as mais variadas reações, no entanto, conseguiu através de uma rede informal, promovida pelos próprios participantes do *Texturas*, estabelecer contacto com um dos empresários da região, que desde logo se manifestou disponível para aí receber o espetáculo. Esta receptividade por parte das populações locais deixa lastro na responsabilidade com que a dinâmica criativa se organiza, na medida em que os desafios crescem consideravelmente.

“conhecia não sei quem e que achava que aquele senhor tinha uma sensibilidade para aquilo. Então já havia uma abertura, lá está o próprio grupo é que criou por intermédio de várias pessoas esta possibilidade de fazermos aquilo naquela fábrica, e... numa primeira abordagem eu percebi logo uma vontade imensa que ele tinha em fazer aquilo, ele animou-se com aquilo, não percebi muito bem as motivações dele, acho que num primeiro momento era que a fábrica tivesse visibilidade e isso é legítimo, absolutamente legítimo,...”

4.2.3 Impactos pretendidos e impactos percebidos

Relativamente à dimensão sobre os impactos pretendidos com a participação artística em geral, e com a participação concreta no *Imaginarius* e mais especificamente no *Texturas*, a assertividade do diretor artístico é lacónica: formar públicos. Na sua opinião os projetos de envolvência comunitária devem ter essa dimensão, e não ocorrerem no sentido de mera figuração ou animação cultural do espaço.

A animação teatral ou cultural acompanha hoje a simples criação de espetáculos, para preparar em profundidade o terreno de uma receção mais eficaz dos produtos culturais. Esta noção, surgida em França, no âmbito da corrente da descentralização dramática e da ação cultural, reflete toda a onda da empresa teatral de hoje e da sua função na sociedade: trata-se de criar uma certa animação nos ambientes à margem da cultura ou de promover animações pontuais, antes ou depois, de um espetáculo para “explorá-lo” em todos os sentidos do termo. De acordo com Pavis (1999), a animação familiariza um público ainda mal informado com o aparelho teatral, dessacraliza-o e insere-o no tecido social: ela só tem probabilidade de dar certo se for conduzida numa casa de cultura, de um teatro que tenha um orçamento de exploração satisfatório e com uma equipe de animadores que concebam o teatro tanto como um ato político quanto estético.

Para o encenador os impactos percebidos vão para além dos impactos pretendidos, girando em torno dos laços de convivialidade, do interesse em consumir produtos culturais, numa mobilização proactiva que não era antes entendida dessa maneira. Consistem ainda numa postura de envolvimento face aos planos para se levarem a cabo outros projetos culturais, nomeadamente em que eventos participar, sob que temas, entre outros.

e. na verdade, mas... eu acho que com este grupo uma coisa que se regista é... as pessoas estabeleceram laços entre elas muito interessantes. Não é por acaso que hoje em dia continuam a conviver, continuam a organizar coisas entre elas, pessoas que viviam na mesma rua que eram vizinhos e não se falavam e que se conheceram aqui a fazer o projeto de uma forma mais profunda e ficaram amigos, p'tanto há esse reforço de laços entre as pessoas, há uma, de alguma forma. Depois sinto também uma, uma... o, duas coisas, uma é muito mais, com muito mais vontade de verem espetáculos, 'tão sempre à procura coisas que estão a acontecer, o qu' é que vai ser, o qu' é que não vai ser, como é que eu posso ir, quanto é que custa, quanto é que, ou seja, a questão, as políticas de gerar novo público, (...) hoje em dia eles metem-se 5 num carro e vão e dividem

a despesa e vão ao Porto ver uma coisa se for preciso [o E. fez um sinal de assentimento] se for preciso não, vão! Eu sei, eles vão dizendo [risos] e eu acho que isso é uma coisa muito, muito interessante e depois a vontade de quererem participar noutros projetos, 'tão sempre a perguntar "então este ano o que é que o Imaginarius vai fazer, o qu' é que vamos fazer este ano, então não sei quê"... inclusive dando também sugestões do que é que poderia ser feito, não é, "ai este ano podia ser sobre os sapatos, ai este ano podia ser uma coisa mais de dança", prontos vão dizendo consoante os gostos, os gostos delas, e agora passando um bocadinho mais para a coisa do Festival que também é interessante porque também nos dá algum feedback...

4.2.4 Especificidade do *Texturas* e a reinterpretação da cortiça

Enquanto forma de arte, o *Texturas* apresenta-se como uma conjugação feliz entre uma dimensão social e uma dimensão local. Ao fazer apelo à marca identitária do concelho, bem como à memória local compilou temáticas de grande sensibilidade para a vida de um conjunto de protagonistas que tinha a cortiça, e a vivência operária dessa indústria como que registada na pele. Temática de pendor extremamente vivido, prestou-se a uma preparação e contemplação estética feliz, bastante participada em termos de contributos artísticos, cujo limite consistiu num reforço da integração e da coesão social dos seus participantes.

Eu acho que aqui realmente o que depois o que diferenciou foi esta questão de pegar no elemento local, acho que é a única coisa, porque de resto já havia um percurso, já havia um percurso e depois eu acho que tem muito a ver com o processo criativo é gerado. Uma coisa é o grupo com quem tu 'tás a trabalhar ter um acesso direto à criação e poder ele próprio ter instrumentos criativos, interferir no processo de criação. [o E. fez um sinal de assentimento] Outra coisa é tu teres uma coisa desenhada [o E. fez um sinal de assentimento] propores e as pessoas encaixam. São processos diferentes, de natureza diferentes do ponto de vista artístico não vou discutir porque... os resultados são o que são e têm muitas variáveis para serem avaliadas. Do ponto de vista da integração social não tenho qualquer dúvida de qual social é a melhor alternativa... somos todos seres humanos e sabemos [risos] não é, não é muito complexo...

A cortiça enquanto tema central deste projeto artístico provinha de um ideal associado ao sujo, denso, rugoso, áspero. Para além das suas próprias características determinava ainda o trabalho sob condições penosas, de sofrimento, pesadas e de exploração constante. Este aspeto fortemente negativo associado ao produto e à

indústria era fortemente interiorizado pelos operários do sector que convertiam para si as características do que lhes era exterior. Com a participação do *Texturas*, nomeadamente em termos da transformação dos códigos de leitura do real, a cortiça sofreu um processo de reinterpretação passando a ser entendida como sua, sobretudo passando a ser entendida como uma arte.

“e. Não, na, na realidade, ou na sequência do trabalho anterior o que eu percebi foi que aquelas pessoas se sentiam muito desvalorizadas com a sua profissão e tinham inclusive muita vergonha daquilo que faziam [o E. fez um sinal de assentimento]... associavam a coisa da cortiça a uma coisa suja, negativa, pesada, dura... Então num primeiro momento as pessoas foram um bocado reativas “O quê? A cortiça? Ninguém quer saber da cortiça, isso não interessa a ninguém, isso é uma vida muito dura...” então foi, foi transformar esse discurso de “mas já perceberam que isto é quase uma arte, que isto tem uma minúcia, um pormenor, um saber fazer incrível que as pessoas nem imaginam, não é, eu a primeira vez que passei numa fábrica de cortiça e vi toda aquela sequência fiquei [o e. fez um sinal de espanto] tipo, mesmo com a ajuda das máquinas o que ainda aquilo envolve do ponto de vista das pessoas, humano, não é? E... então, foi mesmo ir construindo isso com o, com o grupo, não é, posicionares-te com um outro olhar, não é porque a questão é ninguém vai queres ver um espetáculo sobre a cortiça, não é, ninguém se interessa por isto não é, então eu dizia-lhes sempre “então como é que nós com o teatro podemos criar esse apetite por as pessoas virem ver isto, e ficarem a conhecer um bocadinho mais do vosso mundo e também ficarem a respeitar um bocadinho mais, não é... [o E. fez um sinal de assentimento] e perceberem que isto é um trabalho digno como qualquer outro...”

CAPÍTULO 5

RETRATOS EM FORMA DE NARRATIVA, E A CORTIÇA COMO ARTE

A insuficiência dos dados existentes em Portugal sobre os efeitos da participação cultural, particularmente no que se refere ao significado atribuído à experiência por parte dos protagonistas de projetos artísticos de intervenção comunitária, tornou indispensável que dispuséssemos de uma fonte de informação empírica mais direta e substancial que permitisse olhar com alguma profundidade para este grupo de indivíduos. Realizamos, nesse sentido, entrevistas semiestruturadas a 10 protagonistas do projeto *Texturas*, que se vieram a operacionalizar em duas partes distintas, uma dedicada à ligação profissional, prévia ou atual, ténue ou reforçada à indústria da cortiça, e uma outra concretamente dedicada à participação no *Texturas*, nomeadamente em termos de momentos de criação, produção e representação no projeto artístico. Constituiu ainda objetivo central desta investigação compreender o significado que os indivíduos imprimiam ao facto de participarem num projeto artístico, sobretudo partindo de uma origem social e cultural pouco familiarizada com a participação nas artes, bem como com a linguagem estética *grosso modo*.

Os 10 retratos que aqui patenteamos pretenderam, então, explorar os percursos, as vivências, as experiências e as perceções destes entrevistados face à sua condição, apresentando cada um deles, ora mais descritivamente, ora mais analiticamente, as correspondentes variações, disposições e singularidades sob a forma de narrativa.

Fernando, “não sou artista, sou corticeiro”

Fernando tem 48 anos, é oriundo de Santa Maria de Lamas, tem o 12º ano de escolaridade e é fiel de armazém numa grande empresa corticeira da região. Vive com a mãe e dois irmãos (um mais velho e outro mais novo), e nunca casou. Tal como ele, o seu irmão mais velho, que completou o 6º ano, trabalha na cortiça desempenhando a profissão de broquista⁹⁷ e a sua irmã é licenciada em Português-Francês, mas

⁹⁷Verificar no Anexo 7 as funções associadas a cada uma das profissões do sector corticeiro.

encontram-se ambos em situação de desemprego até à data da investigação. A progenitora dos três irmãos tem a 4ª classe e, embora tenha passado por uma experiência de exercício de docência na escola primária, trabalhou a maior parte da sua vida profissional como auxiliar de ação educativa até aos 63 anos, altura em que solicitou a reforma antecipada. No agregado familiar de Fernando todos têm alguma fonte de rendimento mas o único que a auferir por via do trabalho é o nosso entrevistado. A mãe e os irmãos dependem da pensão de reforma e dos subsídios de desemprego respetivamente.

Fernando assume ter uma estreita relação com o campo artístico e com a cultura desde jovem, tendo fundado com 22 anos um grupo de teatro amador, na freguesia onde sempre residiu, com mais dois amigos. Efémero – o nome do grupo – acabou por existir durante um ano, período durante o qual construíram uma peça de teatro. Este carácter pontual tem continuidade em alguns dos projetos que foi abraçando ao longo da sua vida, o que não invalida a manifestação de orgulho pela implicação e envolvimento que devotou a essa que foi a sua primeira atuação artística, pelo menos no que se refere a uma prática cultural ativa com direito a apresentação pública. A ligação à “personificação” de outrem permaneceu ao longo do tempo tendo vindo a participar num filme português intitulado *Trânsito Local*.

A primeira cena: arte em ação

O Grupo Efémero, também conhecido como o grupo PRE, é retratado por Fernando, como uma espécie de círculo cultural, assente em relações de amizade, no qual um grupo de amigos se juntava com o objetivo de desenvolver algum tipo de atividade cultural, na sua maioria práticas culturais de carácter “doméstico” como ouvir música, ler, fazer tertúlias entre amigos, ocupar o tempo livre utilizando a proximidade e a conversação. Como veremos adiante, encontrar-se-á aqui a origem de uma certa tendência para o desenvolvimento de disposições em torno da movimentação social de reivindicação. No entanto, e partindo desses momentos de convivialidade cultural começam a desenvolver um certo interesse pelo teatro, não só enquanto público, mas também enquanto ator que compreende a complexidade dos processos de produção. É nesse momento que vai assistir, pela primeira vez, a uma peça de teatro, cuja experiência se revela ser o motor da busca por este tipo de práticas. Contextualiza-as

num tempo onde fervilhava a participação juvenil por via das artes⁹⁸ e nomeadamente do teatro. O entrevistado, num discurso reflexivo sobre as condições objetivas necessárias para o exercício ativo de uma prática cultural expressiva e já não aliada à domesticidade, realça o papel do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ) atual Instituto Português da Juventude, como promotor de contextos de aprendizagem formal sobre as artes performativas, designadamente o teatro. Enquanto plataforma de apoio e de lançamento de muitas das iniciativas culturais da década de 80, o FAOJ acabou por se revelar *“um importante viveiro da geração que a partir da década de 80 se profissionalizou na criação e na intermediação cultural. (...) a inserção em redes, e em particular redes de intercâmbio internacional – no cinema, no teatro, na banda desenhada, na música menos - foi fortemente impulsionada pela relação com o FAOJ, não apenas pelos contactos abertos, como também pelos apoios concedidos às representações nacionais em iniciativas europeias”* (Santos, 2001: 309-10)

Sentindo o apelo do mundo das artes e equacionando a oportunidade de se qualificar para a prática artística, Fernando, conjuntamente com dois outros amigos, deram entrada num curso de teatro. O entrevistado reinterpreta esse momento não só como o motor do interesse pelo domínio da cultura e das artes e, por consequência, como de uma participação cultural pró-ativa, mas também como um momento de entusiasmo onde o futuro é perspectivado como cerne de oportunidades. Reitera aliás:

“entusiasmo-nos ainda mais e então viemos com umas ideias muito malucas, como é normal [risos] quando uma pessoa é jovem entusiasma-se, agora entusiasma-se, também mas antes era com mais força... viemos a esse curso, juntamos mais uns amigos e começamos a, a construir a nossa peça de teatro e começamos a acompanhar peças de teatro, a ir p'ò Porto, aos fins de semana p'a Lisboa, naquela altura víamos muito teatro da Comuna, do Bando, dessas companhias, do Teatro Aberto, víamos muito, andaram, que também o homem que nos deu o curso infelizmente também não sei porquê varreu-se-me da memória o nome dele... ele era de Lisboa, e então nós íamos lá e dormíamos em casa dele e andávamos lá pelas companhias de teatro a ver...”

Este primeiro contacto com o mundo artístico, não só proporcionara uma participação cultural pró-ativa como também permitira o alargamento das redes de sociabilidade, bem como o enriquecimento de capital cultural, nomeadamente na oportunidade de lhe estender novos conhecimentos geográficos. Fernando refere-se ao

⁹⁸O entrevistado teria 22 anos, pelo que o período a que se refere corresponde aos meados dos anos 80 em Portugal.

profissional que lecionou o curso que terá frequentado como tendo sido o seu agente cultural influenciador, numa espécie de individualização da responsabilidade. Retrata-o como alguém que no seio da sua profissão artística era detentora de capital social⁹⁹ forte, uma vez que mantinha relação com companhias como *O Bando*, o *São Luís* e o *Chapitô*.

“Ele... andava lá no meio, então uma pessoa abriu-nos os horizontes. Também começámos a ir muito para o Porto, acompanhávamos o Seiva Trupe, também fizemos um curso no Seiva Trupe depois mais tarde, o TEAR... as pequenas e as grandes companhias que existiam... e a partir daí comecei a conhecer gente...”

O entrevistado que até então se mostrava entusiasmado na descrição que faz, fica aparentemente entristecido quando aborda o fim dessa sua experiência artística. Relata que o grupo sofreu uma rutura num momento em que o teatro se tornava mais sério, quer por histórias de amor, quer por questões relativas à saúde. Fernando dá por si sozinho no Grupo Efémero, abandonando a prática ativa do teatro. Tal facto não inviabilizou uma continuidade na frequência de espetáculos teatrais enquanto espectador, até à data da investigação. Relata, aliás, um interesse peculiar em ir-se mantendo informado e acompanhando os espetáculos que estão nas salas para ir assistir (preferencialmente ao fim de semana, altura devotada ao lazer).

“e acabamos por ficar três porque os outros amigos entretanto, o interesse deles era mais divertir-se e não queriam levar a, quando chegou a ter que levar as coisas a sério abandonaram o grupo e ficamos três, fizemos a peça e... adoramos aquilo. Só que um sofria de... um do grupo de nós os três sofria de... de esquizofrenia e então naquela altura ele teve uma relação lá com uma amiga comum de nós os três e aquilo ali deu p’ò torto e o gajo acabou por lhe dar um, acabou por não conseguir levar uma vida normal depois das coisas, e então afastou-se, afastou-se, teve mesmo que ser internado e muito tempo. Entretanto a rapariga também casou-se e fiquei sozinho mas sempre a ver espetáculo, ainda agora, a toda a hora vou ver espetáculos, ando sempre à procura num fim-de-semana que não tenha nada para fazer ando sempre à procura de um espetáculo para ir ver.”

⁹⁹ Subscrevemos aqui o conceito de capital social proposto por Bourdieu (1980) que defende que o mesmo pode ser considerado como um agregado de recursos reais ou potenciais, que se conectam a participação numa rede durável de relações, mais ou menos institucionalizadas, de mútua familiaridade e reconhecimento, provendo assim para cada membro o suporte do capital de propriedade coletiva. Ou seja, para Bourdieu o capital social emerge da formação de laços em redes, sendo estas familiares e/ou reconhecidas.

Capital social e cultural: o fruto doce

Embora afastado das cenas teatrais, Fernando viria a participar, com 32 anos, no filme *Trânsito Local*. Para isso terá contribuído a presença de um profissional de televisão na sua rede social, o que lhe terá permitido aceder a um lugar num campo, fortemente caracterizado por traços de fechamento e distanciamento.

“ele era, é argumentista da TVI, já fizeram alguns argumentos, participou muitas vezes na equipa de argumentistas dos Morangos com Açúcar e doutras novelas, ele é advogado e... quando decidiu com o Fernando Augusto fazerem o filme... ele virou-se p’a mim e disse “Olha eu lá no argumento tenho um personagem que se adequa a ti, eu quando fiz o personagem pensei em ti”... e então é um personagem secundário, não era bem um figurante mas também não era um, um, um ator... e participei nesse filme com, com... olha com muitos desses atores que hoje estão nas novelas e o diretor do Seiva Trupe e essas coisas todas, foi mais uma experiência que eu tive. É assim... tive muitas outras atividades para além dessas aí, mas basicamente no meio da representação foi isso aí, até que passados uns anos aconteceu aqui esta, esta situação de eu aparecer aqui sem saber p’ró que é que vinha.”

Fernando elenca estas duas experiências para se referir ao seu percurso até à chegada ao *Texturas*. Tal facto pode ser interpretado, quer pela carga influente de agentes culturais que adquiriram alguma relevância no campo cultural e artístico, quer pela carga (mais) mediática que o segundo projeto elencado abarca. Ainda que seja também no campo da representação e, ainda que nas suas palavras, se tenha tratado de um papel secundário, revelou-se potencialmente marcante quer pela diversificação de contextos nos quais teve oportunidade de participar, quer pela especificidade do cinema enquanto meio de difusão audiovisual. Efetivamente, Fernando apresenta-se com a necessidade de afirmar um capital mais que cultural e social, um capital simbólico, importante para ter dado continuidade a um certo interesse que desemboca nos dias de hoje no campo artístico e cultural.

Texturas: prelúdio e sentidos da arte na construção de si

Fernando realça a importância das relações que tece quer no seu percurso pessoal quer no seu percurso artístico. Ao longo do discurso é perceptível uma constante referência aos amigos como sendo aqueles que, de alguma maneira, ou em algum

momento, o chamam ou conduzem a uma qualquer atividade cultural. Não é, portanto, despiciendo considerar que os nódulos relacionais de Fernando também manifestam uma certa pertença ao campo da representação simbólica, seja de uma forma mais amadora, seja, inclusivamente, de uma forma mais profissionalizada.

Não! Comigo foi assim, eu tenho amigos, não é, como todos nós temos amigos e... e conversamos sobre os nossos interesses, e por acaso antes do ano do Texturas, o ano do Texturas foi em 2009, na passagem de ano 2008/2009 estávamos aqui perto desta casa numa passagem de ano em casa de uns amigos e estava lá uma amiga que normalmente falava comigo e então ela começou a falar no... a falar-me em teatro do oprimido, se eu conhecia o teatro do oprimido e não sei quê e eu disse conheço, já vi peças de teatro do oprimido, já fui a Coimbra à, ao estabelecimento prisional de Coimbra, eu tenho lá um amigo que está preso e já fui lá há semanas ver uma peça de teatro do oprimido. Eu conheço o teatro do oprimido, sei que temáticas é que trata, ah... e ela falou-me que tinha uns amigos do Porto, eu estavam com um projeto de fazer uma peça aqui com base na cortiça, e se eles avançassem se eu estaria interessado em arrancar... em aparecer, e eu disse “Sim estou! Estou!” Mas eu nessa altura andava assim muito... muito, como é que hei de dizer... andava assim um bocado em baixo, desligado de tudo, ia ver os meus espetáculos, mas não... como hei de dizer, andava sem dinâmica, estava meio morto, pode-se dizer. Em relação ao que estou agora andava meio morto, porque os amigos começaram a desaparecer, uma pessoa anda sozinho, sem rumo, não sabe onde é que há de andar...”

Neste sentido, é plausível afirmar que, na vida de Fernando, permanecem estruturas de plausibilidade muito marcadas pela aproximação à cultura e que lhe confirmam e reforçam constantemente o seu processo de construção subjetiva da sua realidade, isto é, o seu processo identitário, sobretudo no que se refere ao grupo de pares. Nas palavras de Peter Berger e Thomas Luckmann (1999 [1966], constituem-se ora como grupo de significativos, ora como o coro, cuja função reside na confirmação da identidade do quotidiano. No caso de Fernando, e apesar de associado a uma rede de sociabilidade relativamente reduzida, o que durante muito tempo o fez sentir socialmente desvinculado, “meio morto” nas suas palavras, terá sido essa a constituir o caminho para a participação cultural ativa. Encontramos neste entrevistado uma noção bifurcada do que fazer relativamente às práticas culturais: sentir-se útil ao mundo e ver reconhecida a identidade que cresceu reforçada pelas relações que foi tecendo.

Deste modo, não esquece nem o dia nem a pessoa que lhe fez conhecer o *Texturas*, projeto que como poderemos perceber pela comparação reflexiva que faz de si, lhe permitiu sentir-se de novo vivo.

Entretanto antes dois dias aqui do primeiro ensaio que eu apareci aqui. Ela manda-me um SMS, “olha é no Centro Social de Lourosa, na terça-feira”, foi numa terça-feira. “Na terça-feira aparece no Centro Social de Lourosa vai haver, vai haver o primeiro ensaio”. E eu vim assim relutantemente vim, porque eu não conheço ninguém e oh deixa-me ir indo. Cheguei aqui e achei muito estranho as pessoas, ainda por cima pessoas tão diferentes. Eu normalmente lido com todas as pessoas, não tenho problemas em, em estar com um, um mais idoso, um mais novo, um com menos cultura, um com mais cultura, um com um status social, um com menos, normalmente sinto-me à vontade para estar seja com quem for, mas eu cheguei aqui, vi aquilo e eles começaram com os jogos de pôr-nos à vontade, os jogos de conhecimento que num grupo tem que se fazer isso, e começaram e bem isto p’ra mim estou farto disto, isto caracterizando assim, estou farto disto, estas pessoas não têm nada a ver comigo, saí daqui ainda sem saber se, se iria voltar ao grupo ou não, mas... durante essa semana entre o primeiro ensaio e o segundo ensaio eu... disse fogo! Eu tenho que fazer qualquer coisa, comecei sempre a pensar nisso aí e... eu vou ter que fazer qualquer coisa...”

Os traços disposicionais relativos à dimensão cultural e artística de Fernando, enquanto formas de estar, ver e sentir o mundo, caracterizavam-se por se ancorarem num conjunto de relações de proximidade culturais e pessoais (tendo em conta que se fez sempre acompanhar dos amigos mais próximos) e de indivíduos com posições valorizadas no campo cultural (caso do formador teatral associado ao FAOJ, bem como do argumentista e do realizador associados ao filme no qual participou), todavia quando chega ao *Texturas* depara-se com o lado amador da prática artística. Exigente na forma de encarar o fazer teatro, assume-se relutante quando constata que o que se estaria a trabalhar naquele projeto artístico residiria numa lógica não profissionalizada da arte e, portanto, na sua forma de ver, eventualmente deslegitimada. Se Fernando aceitou participar no projeto, tal deve-se ao facto de ter entretanto percebido que este incidiria sobre a cortiça, o que lhe conferia um certo sentido de pertença identitário, quer por força da profissão, quer por força do território, bem como para responder à sua necessidade de se sentir mais realizado. A arte, e o teatro em particular, conferir-lhe-ia esse sentido de utilidade ao mundo.

“Basicamente foi a dinâmica. E tenho presente que, tenho presente que se ia fazer uma peça, não! Não tenho presente isso, nem isso aí... agora estou a pôr as coisas atrás. Eu vim, eu vim e não sabia ao certo o que é que se ia fazer, não sabia, não sabia qual é que era o projeto ao certo, sabia que havia um projeto, sabia que a minha amiga me tinha dito que eles queriam trabalhar sobre a cortiça, agora não sabia qual seria... o enquadramento... da peça sequer, e como é que ela se ia construir, ou se já estava construída, ou se iria-se

construir. E saí daqui assim, muito relutante, não sabia se iria voltar ou não. Eu por acaso ao fim de uns dias disse, não! Disse p'ra mim, tens que fazer qualquer coisa, tens que fazer qualquer coisa, já estás aí, parece que estás a regredir, porque eu sinto quando eu estou inativo, parece que ando p'ra trás, 'tas a regredir, tens que dar uma oportunidade a ti mesmo e tens que ir. Então foi... vim, e foi entusiasmante, foi agarrar no projeto e trouxe-me até aqui, agora.”

Indivíduo de caráter bastante reflexivo, Fernando opera um exercício de re(in)trospeção relativamente à função da arte, nomeadamente no que ela pode significar no combate ao seu sentimento de inutilidade e de passividade face à sua vida quotidiana e face ao mundo. Provavelmente ancorado das suas primeiras experiências em que entrelaçou relações horizontais fortes e significativas, procurava que também o caminho das artes lhe proporcionasse relações do mesmo tipo. Para além desta compreensão em torno da utilidade da arte, é também ao longo do processo de criação do personagem que encarna no *Texturas* que Fernando percebe a importância da sua vida profissional “verdadeira”. No mesmo esforço de reflexividade que alegadamente diz ter ao longo dos seus dias, desenvolve aqui uma outra compreensão acerca da sua posição perante o processo de produção, dos relacionamentos que se criam e em que moldes funcionam nos grupos nos quais se move, nomeadamente em termos de correspondência ao seu papel de dominado, bem como as relações que todos os outros indivíduos desenvolvem e os motivos pelos quais a representação de um papel na vida quotidiana interfere com os gostos, preferências. A atividade profissional que desenvolve, as oportunidades e constrangimentos são colocadas ao serviço da criação de um personagem que reencarnará a vida real de Fernando, um postulado irónico, num processo consciente que remete para a representação do “eu” na vida quotidiana.

É aliás o desapego face à rotina, à desqualificação, à alienação que vive todos os dias que se permite sentir e, sobretudo, exprimir quando está a ocupar o lugar no palco. Sendo o palco o contexto onde se tem oportunidade de ser outro alguém, é, afinal, no palco que Fernando é, representando a verdade que esconde no seu quotidiano.

“por exemplo ainda me lembro... de chegar a uma altura que, e muitas coisas ficaram, muitas delas ficaram na peça. Aquela de... eu cheguei a ter trabalhos em que me sentia uma extensão duma máquina, então essas coisas foram explícitas na peça e foi-se construindo, e eu fui sacando informação lentamente ao Hugo, à Maria João porque depois eu começo também a [risos] a vasculhar e foi um processo muito engraçado, porque envolve a nossa história desde o primeiro dia de trabalho, desde o primeiro dia de trabalho até ao dia em como se fosse aqui... envolve as relações como há bocado disse e o trabalho depois

foi... ah... e depois uma pessoa foi, contava as situações e recriava as situações. Depois houve uma altura que até contava situações e falava sobre, sobre a nossa história na cortiça, criava os factos da nossa história na cortiça desde o que nós considerávamos injusto, aquilo que nós considerávamos bom, aquilo que nos libertava ou aquilo que nos oprimia. Basicamente foi um caminho, um caminho andante... Agora precisar mais assim neste momento não sei [risos]”

Participar no *Texturas* levou a que Fernando recuperasse o hábito da escrita, abandonado desde jovem. Refere ter utilizado a arte para romper com uma parte que considera negativa da sua biografia – o consumo de drogas. Para o nosso entrevistado, este trajeto marcado por alguma desviância à norma é reinterpretado como um processo autodestrutivo que, nos dias de hoje, precisou destruir. A necessidade de se desvincular das imagens e redes de relações que o levavam à negatividade do seu passado levou-o a queimar tudo o que tinha escrito ao longo desse período de tempo, bem como todas as memórias documentadas em fotos, imagens, cartazes. A necessidade de proceder a um corte radical com essa realidade, que não é possível de todo esquecer, é compreendida por si como a condição *sine qua non* para conseguir projetar-se no futuro.

“Comecei por... por fazer uma sùmula dos acontecimentos, mas também comecei mais a partir do Texturas... comecei por fazer uma sùmula de acontecimentos, que agora é uma mistura de sùmula de acontecimentos com as emoções que me despertam, com... o que penso sobre as coisas, faço isso uma vez por semana. Tenho uns caderninhos que... e estão p’ra lá arrumados... (...) Gigantescas em que eu comecei a querer consumir outras coisas e... e experimentei e achei que não tinha, e comecei a pensar e achei que... eu não, não devia fazer aquilo, mudei, achei que me ia autodestruir, achei que não tinha capacidade sequer para depois poder lidar com a situação, então... afastei... consegui afastar-me e fiz um reset à minha vida, que foi... pegar em tudo o que eu tinha, recordações dessa zona, dessa altura e, e mais tarde é que as coisas voltaram novamente, mas de outra forma, não é, e então fiz uma grande fogueira com fotografias e tudo lá em casa, peguei em tudo o que eu tinha de arquivos e... queimei na fogueira. Andei muitos anos sem fazer nada, além do, do, de divertir, do, do, não foi da diversão, foi do, dos espetáculos, de... quando fiz teatro e essas coisas... e agora depois do Texturas comecei a querer... a querer ter as minhas coisas a ter os registos das coisas que eu fazia, a ter... a ter os cartazes de tudo o que eu faço, na minha página do facebook eu apanho as coisas sabes, e... na net e... e digitalizo, ou então meto a... apanhei a ficha técnica do filme em que eu entrei e meti lá na página do facebook, oh pá... começo a juntar as coisas e a ter, e então também senti necessidade além de ter os, de ter... o... as coisas materiais, começar a ter as coisas que eu sinto mais organizadas e... para um dia sei lá, se calhar escrever um livro ou coisas assim...”

Fernando identifica a entrada no *Texturas* como um ponto de viragem de uma situação que enveredava pela desqualificação social. Embora tivesse um emprego que lhe conferia um ritmo de vida, uma rotina, um rendimento, Fernando desconhecia para si o lugar que ocupava na sociedade. A quase ausência de laços sociais, sobretudo, significativos à luz do que considera hoje ser o correto para a sua vida, o consumo de drogas e a consciência de autodestruição, e a não constituição de família própria faziam-no sentir isolado, perdido, desvinculado do mundo. A arte, enquanto semente que ora fortalecida, ora enfraquecida permaneceu sempre no discurso como o espelho capaz de o resgatar da espiral de exclusão na qual se estava a enredar, sentindo-se no seu seio, como alguém, dotado de significado e existência. E é nesse sentido que continua a elencar a rede estrutural de plausibilidade de acabou tecer e à qual se ligou como o marco fundamental não só para se agarrar ao projeto, mas para se recuperar a si próprio.

“Sim, sim. Não porque eu na, quando apareceu o Texturas ‘tava-me a sentir a enterrar, ‘tava-me a sentir... sempre deprimido, sempre... vou a um lado não encontro ninguém.. não tinha ninguém com quem conversar, não tinha ninguém com quem criar, não tinha... era o que estava a acontecer. Eu estava a ver eu a continuar assim a fazer como a maior parte das pessoas, agora nem saio de casa, nem faço nada, não vivo, não respiro, não... e a partir daí... a partir do Texturas comecei a respirar, comecei a...a ter pulsões, comecei a... olha, no fundo a viver, porque eu estava assim porque estava a morrer, a sério, mas não estou a exagerar, esmo, eu estava a sentir mesmo, acho que nessa altura foi... tirando a outra parte, tirando a outra parte em que eu... depois quando eu larguei o haxixe e quase caía nas outras drogas, foi uma fase má, acho que nessa altura ainda era bem pior do que nessa fase, porque nessa altura eu ainda conseguia... raciocinar, ainda tinha alguma dinâmica de vida... antes do Texturas, antes dois ou três anos, embora continuasse a ir ver os espetáculos eu sentia sempre um vazio enorme, a sério... não sou casado, não é, não tenho filhos, não, não... não tinha interesse nenhum, quer dizer ‘tava a ver a minha vida a continuar assim a trabalhar, comer e dormir, trabalhar comer e dormir, trabalhar, comer e dormir, e depois ainda por cima os meus interesses em geral não são os interesses gerais da população portuguesa. ‘tava, eu sentia-me um pouco perdido, não sabia o que era, a que mundo pertencia, então acabava por morrer por casa. ‘tava enterrado vivo.”

Texturas: efeitos sociais percecionados

O discurso de qualquer entrevistado consiste na racionalização da sua prática, pelo que consideramos fundamental questionar acerca da sua perceção em torno de eventuais efeitos que a participação num projeto daquela natureza desencadearia na sua

vida. A este respeito, e considerando a trajetória de vida do entrevistado até à entrada para o *Texturas*, Fernando refere que um dos primeiros e talvez mais importantes efeitos que sentiu prende-se com o relacionamento interpessoal. Embora no seu autoconceito demonstrado discursivamente, a qualidade de ser sociável apareça frequentemente, a verdade é que assistimos também a alguma incoerência a este nível quando o próprio revela alguma dificuldade em integrar-se em novos grupos, sobretudo quando os objetivos e as práticas não são consentâneas com as suas.

Em termos sintéticos, Fernando reflete sobre afinidades eletivas que parecem, no entanto, ser discordantes com as condições sociais de existência das quais é fruto. Sentindo-se circunstância de algum isolamento social, afirma-o resultado de não conseguir estar com quem não partilha dos seus gostos, sobretudo em termos culturais, fazendo-nos remeter para a possibilidade de que enquanto consumidor cultural, Fernando apresenta algumas distâncias face à classe social a que pertence. Com efeito, fazendo parte de uma certa franja do operariado por via da profissão que desempenha, e atendendo aos vários estudos de públicos e às regularidades que lhes são sobejamente reconhecidas, Fernando não cai no grupo que assume uma rejeição *grosso modo* com qualquer tipo de prática cultural, como é, tantas vezes associado, à classe trabalhadora (Bourdieu, 1979). Tal facto pode ser explicado por outras variáveis que não a atividade profissional, como as habilitações escolares, o grupo de pares, o contacto estético prévio, a estrutura de oportunidades culturais que lhe são próximas. É, todavia, fundamental não esquecer que os efeitos estruturantes da variável classe social devem ser entendidos enquanto tendências e não como concretizações lineares de uma regra sociológica, pelo que a influência de outras variáveis na orientação das práticas e gostos culturais não é incompatível com o conceito de *habitus* de classe (Bennet, 2009).

É, no entanto, importante atender ao facto de que por ter determinados gostos e práticas culturais que não são partilhadas pela maioria das pessoas com quem tem uma relação de sociabilidade e de convivialidade, Fernando considera-se diferente, o que provoca uma amolgadela no seu autoconceito. Preocupa-se frequentemente com a necessidade de mostrar que os seus gostos e práticas não são mais legítimos do que os das outras pessoas, nomeadamente aquela com quem não tem afinidade a esse nível.

Como já tivemos oportunidade de o afirmar, Fernando sofreu ruturas na sua rede de sociabilidade o que lhe terá deixado marcas em termos de autoestima e confiança pessoal. Nesse sentido, não é estranho que um dos efeitos mais importantes que a sua participação teve para si se prenda com o alargamento e, sobretudo, o fortalecimento, da

sua rede de sociabilidade. Com um sentimento de segurança acrescido, e amplamente mais fortalecido, o nosso entrevistado afirma, sem pejo, que com o avanço da idade o número de relacionamentos sociais diminui. É, porém, essa diminuição da densidade social, para utilizarmos o termo de Durkheim, que permite a profundidade desses mesmos relacionamentos, tornando a partilha e a entrega de si valores orientadores da sua identidade. Compreendendo a sua localização no ciclo de vida, para Fernando não é de desconsiderar que o envelhecimento se encontra perto, o que o faz afirmar que a participação num projeto cultural e artístico confere uma melhor qualidade de vida aos indivíduos, bem como um envelhecimento mais ativo.

“eu é, no fundo é querer fugir da velhice? Não sei [risos], não sei, sei lá... é não querer envelhecer. No fundo de vez em quando digo isso e não digo na brincadeira, e digo a sério. A minha geração, pelo menos solteiros que eu conheço parece que querem ser eternamente adolescentes, parecem que querem buscar aquelas sensações, querem viver sempre, sempre na... não, não, não só não pendo p’às discotecas porque os meus interesses agora são outros mas parece que quero sempre absorver, absorver, parece que sinto-me adolescente sempre, é um bocado isso aí. E o Texturas deu-me as ferramentas para eu poder... fazer isso aí... (...) É que comecei a ser, a criar, a ser mais dinâmico... a, a partilhar mais com as pessoas... (...) o Texturas p’ra mim foi um marco. (...) quando apareceu o Texturas ‘tava-me a sentir a enterrar, ‘tava-me a sentir... sempre deprimido, sempre... vou a um lado não encontro ninguém... não tinha ninguém com quem conversar, não tinha ninguém com quem criar, não tinha... era o que estava a acontecer. Eu estava a ver eu a continuar assim a fazer como a maior parte das pessoas, agora nem saio de casa, nem faço nada, não vivo, não respiro, não... e a partir daí... a partir do Texturas comecei a respirar, comecei a... a ter pulsões, comecei a... olha, no fundo a viver, porque eu estava assim porque estava a morrer, a sério, mas não estou a exagerar, mesmo, eu estava a sentir mesmo,”

A cena teatral permitiu, então, que Fernando revisse a sua posição no campo social, profissional e artístico assumindo uma serenidade na reinterpretação do passado e no planeamento do futuro. Terá, ainda, proporcionado um incremento do seu capital simbólico, sendo frequentemente solicitado na empresa onde trabalha para outro tipo de projetos que não os necessariamente fabris. A reconhecida (e legitimada pelos outros) criatividade, inovação, empenho demonstram-se competências sociais que Fernando revê na sua participação no *Texturas*, mas que adquire contornos de transferibilidade para a sua atividade profissional.

“Trouxe... até p’rà dimensão do trabalho porque... p’a dimensão, p’a forma como eu me situo no trabalho, p’à forma como eu me... como eu interajo no trabalho, p’à forma como eu interajo em casa, p’à forma como eu interajo na sociedade, porque... deu-me uma energia que eu estava a perder não é... pode-se dizer que em ebulição... no fundo eu... ora por exemplo lá no, lá no trabalho chegamos no lançamento do livro do Texturas fez com que eu fosse ter com a administração da empresa e apresentasse o projeto lá do túnel lá no.... Do lançamento no...no Orfeu e... então levou a que... eu fosse ter com eles, encarasse o... o desafio e resolvesse o problema quando eles me criaram o... porque ao primeiro eles disseram tudo bem lá na [REDACTED]¹⁰⁰ lá o técnico de marketing e passado dois dias ele virou-se p’ra mim “agora tens que repensar o projeto” e eu “desculpa lá o projeto é este aqui”, o gajo começou a pôr entraves então eu peguei e ultrapassei-o. Não gostei muito disso porque acho que cada pessoa lá na empresa tem a sua função mas o gajo ‘tava a pôr em causa o projeto e eu tive que ultrapassar. Aprendi que quando é preciso saltar o muro também tenho que saltar o muro, foi o que eu fiz. A seguir tive que saltar outro muro porque chegou lá um... o pai do administrador da empresa, o senhor [REDACTED] que é irmão do senhor [REDACTED] e vê-me, vê-me a encher as redes mais os funcionários da Câmara e manda-me despejar aquilo tudo porque, porque tinha, porque a cortiça não ia sair dali da [REDACTED] e não sei quê. Eu tive que saltar outro muro novamente [risos] prontos mas...”

Cortiça - a socialização profissional e o sentimento de alienação

Fernando trabalha há 33 anos no sector da cortiça. Tinha ainda 15 anos quando conheceu o mundo fabril pela primeira vez. Começou por fazer palmilhas para o calçado e blocos, lembra-se ser ainda “*um jovem com ambições*” no início do seu percurso profissional. Recorda o seu ingresso no mundo do trabalho como uma realidade de difícil adaptação, realçando a necessidade, sobretudo em termos económicos, como fonte motivacional, tecendo um paralelismo com a educação católica que tinha, cujo espírito de sacrifício e de entreatajuda o levava a continuar a trabalhar em detrimento dos estudos. O que começou como um trabalho de Verão viria a materializar-se como emprego a tempo inteiro, no mesmo ano, na empresa onde ainda hoje trabalha.

“Eu até nem comecei a fazer rolhas, comecei a fazer palmilhas, aquelas palmilhas que se vê no calçado, que se vê em decorativos no sector dos blocos.

¹⁰⁰Por questões de proteção de identidades não divulgamos nomes ou entidades que possam ser identificadas.

(...)o meu percurso de trabalho comecei por fazer blocos, comecei por fazer palmilhas e blocos em que eu me sentia, era, era jovem com ambições quando comecei a trabalhar. Ainda, comecei a trabalhar e ainda tinha o sétimo ano na altura que deixei de estudar, antes, no ano anterior tinha andado a estudar no seminário, tinha andado a estudar no seminário e desisti porque não me adaptei ao seminário... comecei a trabalhar na cortiça, nos blocos e não me adaptei, quer dizer não me adaptei, tive que engolir porque precisava de ganhar pão e lá em casa havia muitas dificuldades e tinha assim um pai assim um bocado ditador e gastava muito. O dinheiro que ele ganhava era para ele e a minha mãe tinha sete filhos para cuidar, e eu sou o quarto filho e ainda três abaixo de mim para cuidar e os mais velhos já ajudavam, mas já não ajudavam tanto como quando eram mais novos. Também foi uma necessidade que eu senti também de trabalhar para conseguir ajudar um pouco a minha mãe, também fruto da educação católica que uma pessoa tem. E como é que comecei também a trabalhar lá... durante o mês de Agosto andei duas semanas a ir para a [REDACTED] a pedir emprego. Todos os dias às 8 da manhã estava lá a falar com um administrador “Eu quero emprego. Eu quero emprego”. Ele lá me deu emprego e eu “porreiro, ainda bem!” [risos]”

Fernando traça o seu autorretrato, enquanto jovem, como alguém introvertido, perfil que considera não o ter ajudado a integrar-se em novos contextos como o mundo do trabalho. Ao longo do seu crescimento, terá desenvolvido uma deficiência na perna esquerda, que lhe deixou não apenas uma diferença física mas também o ego ferido. Refere o período em que teve que cumprir o serviço militar como a passagem mais dolorosa que viveu até hoje, uma vez que a sua debilidade física, para além de mais notada por efeito de comparabilidade com os outros indivíduos, lhe provocava também grande sofrimento físico. Todavia, embora se tenha revelado uma passagem dolorosa terá sido igualmente a mesma a conceder-lhe consciência social, bem como a impulsioná-lo para a importância de praticar algum tipo de atividade cultural e a sentir-se mais ativo socialmente.

As suas filiações sociais são marcadas, porém, por alguma diversidade dimensional, designadamente entre política e religião. Ter-se-á envolvido politicamente através de relações que mantinha com amigos ligados ao Partido Comunista Português (PCP), o que viria a ser o motivo pelo qual se tornaria delegado sindical na empresa onde trabalhava. Foi, para além disso, um dos fundadores de uma rádio pirata à qual apelidaram de *Louca Utopia*, e pertenceu ao grupo de jovens católicos, o que considera ter sido o ponto de viragem na forma como vivenciava o catolicismo. Dessa experiência recorda a importância dos laços sociais que aí estabeleceu e a preparação mais profícua para a discussão de ideias, frequentemente ancoradas na temática da justiça social.

No percurso de vida de Fernando encontramos uma certa transferibilidade da prática participativa, com cunhos de reflexividade e reivindicação social. Porém, o nosso entrevistado retrata sempre o meio laboral no qual emergiu pautado por relações densas e oblíquas, muito associadas à sua deficiência física que, em conjugação com o tipo de tarefas que lhe competia realizar, o colocavam não raras vezes em situação de conflito profissional.

“Era um trabalho pesado e eu não aguentava. Andava a estudar de noite e andei duas semanas que não ia às aulas, que não fui às aulas porque não aguentava, ia trabalhar porque tinha que ir trabalhar, e depois vinha do trabalho e não conseguia ir às aulas porque já não tinha forças... p’ra ir, e tinha dores horríveis na coluna. Fui falar com o encarregado e o encarregado chamou-me malandro e não sei quê e eu virei-me p’ra ele e disse ‘olhe, recuso-me a fazer esse trabalho’. Fui falar com a administração e lá expus o meu caso e eles foram falar com o médico da empresa e ele disse ‘não, o rapaz tem razão. Com o problema que ele tem na perna e na coluna acaba por não poder, por não poder... por ser demasiado duro o trabalho para ele.’ Daí da prancha fui para, para as brocas alimentar uma broca automática. Alimentar uma broca automática e estava lá um encarregado que sempre que falava com alguém era aos berros e eu respondia-lhe à letra, falava com ele aos berros. Um dia o homem virou-se p’ra mim e eu não sabia, ‘tu pensas que lá por eu ser teu primo que não te castigo’, e eu virei-me p’ra ele e ‘olhe mas é que eu não estou, eu nem sei que você é meu primo, nem que não é. Sendo meu primo ou não sendo você é uma pessoa igual aos outros todos que aqui estão. É um encarregado, devia falar mais educadamente p’às pessoas, devia... e não devia ser à bruta’. [risos] ...”

Ao longo do seu percurso profissional, Fernando desempenhou várias funções em diversos sectores do processo de transformação de cortiça. Foi operador nas brocas, esteve no sector de tratamento de rolhas, no sector da colmatagem (caracterizado como um sector perigoso) onde lidava diariamente com colas solventes, tendo aí sobrevivido a uma explosão (um dos acidentes de trabalho mais usuais no sector da cortiça) e regressou à função de broquista, cujo desempenho era frequentemente elogiado.

Na indústria de transformação de cortiça, as tarefas são frequentemente rotineiras, e cada vez mais associadas à função de vigilância de máquinas que vão, aos poucos, assumindo o controlo do processo produtivo.

Numa publicação recente do IIEP (2009), são determinadas como competências de um operador de transformação de cortiça a capacidade de adaptação a novas tecnologias, de planeamento e organização do trabalho, o domínio dos processos e

tecnologias da indústria corticeira, nomeadamente, os respeitantes às normas e procedimentos constantes do Código Internacional das Práticas Rolheiras e, finalmente, a capacidade de trabalhar em equipa, sendo que enquanto profissional deste sector, o indivíduo:

- (i) Opera, regula e vigia o funcionamento de máquinas destinadas à produção de artigos em cortiça, nomeadamente, rolhas e discos de cortiça.*
- (ii) Opera máquinas de fabricar bastões, de corte, de brocagem e de retificação dimensional de rolhas e discos de cortiça, alimentando-as com a matéria-prima adequada, nas quantidades convenientes.*
- (iii) Assegura o funcionamento de máquinas de tratamento de artigos em cortiça controlando parâmetros, tais como, temperatura, ventilação e humidade.*
- (iv) Opera máquinas de escolha eletrónica, destinadas à classificação de rolhas e discos de cortiça, de acordo com classes de qualidade.*
- (v) Regula o funcionamento das máquinas, verificando a qualidade do trabalho realizado, identificando disfuncionamentos nos equipamentos e providenciando os ajustamentos necessários.*
- (vi) Efetua a escolha visual das rolhas e dos discos de cortiça, de acordo com amostras padrão, previamente definidas em função de critérios de qualidade e exigências dos clientes, nomeadamente, níveis de porosidade e quantidade de fendas, eliminando as rolhas e discos que apresentem defeitos estruturais e de fabrico. (IEFP, 2009: 5)*

Num sector ainda bastante tradicional, a passagem das funções eminentemente manuais para a instrumentalidade eletrónica veio retirar ao indivíduo um conjunto de saberes fazer técnicos, com alguma complexidade, tornando-o o apêndice da máquina, cujas tarefas dependem em boa medida da relação que consegue estabelecer com os painéis eletrónicos do aparelho. Para além disso, há um peso excessivo da rotatividade nas tarefas, rotatividade essa que se tem manifestado mais presente desde que surgiu a última regulamentação acerca da flexibilidade laboral. As mudanças não foram apenas operadas em termos de relação com o emprego, mas muito frequentemente utilizadas na relação que os indivíduos mantêm com o seu posto de trabalho.

A este respeito, Fernando refere, aliás, um sentimento de inutilidade e de falta de recompensa pessoal na função que desempenhava, não se revendo no seu trabalho. É de alienação que se trata no sentido mais marxista do termo, sentindo-se estranho a si próprio, bem como às suas atividades. Refere, por conseguinte, sentimentos de revolta

que partilharia a longo do tempo com os seus superiores que o mudavam de sector, até que encontrou um trabalho enquanto operador que lhe criou sentimento de felicidade e de utilidade, no desenvolvimento de um protótipo de uma máquina.

“adormecia nesse trabalho. Eu adormecia, ficava, ficava a dormir é mesmo assim, e... e passado pouco tempo ameaçaram-me que me despediam porque eu não conseguia fazer aquele trabalho e condições, e eu virei-me e argumentei “desculpem lá, já tive aqui em muitos trabalhos e desenvolvi-os, e agora vocês mudaram-me para um trabalho para me castigar por eu não ter feito o que, o que o encarregado me deu, me tinha dito para eu dar” e eu senti aquilo como um castigo. Mudaram-me de trabalho, eu não me adapto a este trabalho, eu acho que segundo a lei os trabalhos aqui numa empresa destas vocês têm que adequar os trabalhos às pessoas, não é pegar nas pessoas e metê-las de qualquer maneira. Mais uma vez venci a minha e mudaram-me p’ra um trabalho que eu gostei muito, o desenvolvimento de um protótipo de uma máquina, que estava uma máquina a ser feita e então era preciso um operador para essa máquina. Fui p’ra lá eu, a máquina era, a máquina em testes e eu acompanhei durante 4 anos, e chegou a uma altura em que eu conhecia tanto a máquina até que mais a pessoa que estava a desenvolver a máquina falávamos das opções, falávamos das opções. Foi impecável. Daí fui para o sector de químicos, fazer químicos para... para a colmatagem com base solvente. Ainda hoje quando o rapaz está, adoece, falta, ou falta ainda sou eu que vou p’ra lá fazer químicos. Estive no sector de químicos, e daí fui para o armazém de materiais não cortiça. Eu agora não mexo em cortiça.”

A valorização pessoal através do trabalho é considerada por Fernando como um traço fundamental para reforçar a sua identidade, reconhecendo-se mais nas funções mais complexas do que nas desqualificadas que exigem sobretudo esforço físico. Embora se considere uma pessoa implicada e interventiva no seu trabalho, Fernando reconhece não gostar de desempenhar o mesmo, tendo no entanto assumido uma posição de resignação face ao mesmo, associando-a ao decurso da vida, sobretudo à necessidade de trabalhar para sobreviver e, até, a um certo traço cultural de brandura e conformidade enunciados como valores portugueses.

“... até ter estado na máquina, no desenvolvimento da máquina... eu de qualquer maneira posso dizer que não gosto do trabalho que faço! (...) Continuo a dizer que não gosto do trabalho que faço. Faço-o com mais gosto agora. Também uma pessoa acaba por assumir, por aceitar mais o fado como se costuma dizer, somos mesmo portugueses. Porque também precisa de comer [risos] toca a andar, mas... serviu para o meu crescimento? Serviu. Serviu para o meu crescimento, para... serviu para que eu hoje me sinta melhor do que o que me sentia aqui há uns anos também, serviu porque as adversidades fizeram-me crescer... mas até acerca, até à fase em que eu fui p’rà máquina achei, ainda

agora acho na mesma, mas achei que as minhas potencialidades, as minhas capacidades numa empresa como aquela ali nunca foram aproveitadas. Agora acho também. Ainda o acho, não acho com tanta força, porque é como te digo acabei por aceitar o meu fado... e porquê? Porque mesmo por estes dias o doutor Fernando, que é o doutor da [REDACTED], o... o sobrinho do [REDACTED], o diretor, o presidente da área da cortiça... ele é meu vizinho... conhecemo-nos em criança e ele reconhece que eu tenho ambição, que eu tenho capacidade, porque já falamos. Volta e meia eu falo, volta e meia sou homem de o apanhar lá na fábrica e falar com ele que me sinto injustiçado, que acho que consigo mais, que, que acho que eles me deviam remunerar melhor... sei lá, que me... dar oportunidades. Ele reconhece e diz ele, reconhece que eu tenho capacidades p'ra mais, mas só o reconhecer não chega..."

O reconhecimento do trabalho como um importante vetor de participação e de reafirmação do ego é um alicerce para que Fernando se consiga localizar na sua posição social.

Quem sou eu? Contradições de um processo identitário

Embora tenha já participado em diferentes projetos artísticos, Fernando não se reconhece enquanto artista. Para o nosso entrevistado a identificação profissional permanece associada aos recursos económicos que daí proviriam e que lhe permitissem viver, sem necessidade de recorrer a qualquer outra atividade profissional. Alude, aliás, ao facto de ser Fernando *o corticeiro*, independentemente da atividade, tarefa, função que desempenha no ambiente fabril no qual está imerso. Não lhe é difícil associar essa identidade de si, que corresponde à identidade profissional, como resultado do contexto social no qual nasceu, cresceu e vive atualmente, pese embora o facto de, pelas transformações associadas ao mundo da cortiça que vieram fazer imperar a máquina sobre o homem, transformações essas que também tiveram fortes implicações no âmbito das relações sociais, não se sinta afinal um corticeiro.

Consideramos, então, que nesse processo de construção identitária, sobretudo na correspondente à identidade profissional, em muito contribuem as forças sociais exteriores a si, designadamente o território e a atividade económica aí preponderante, mas também as outras dimensões que envolvem a prática laboral para além das tarefas ou funções *per si*. A identidade profissional é resultado dessa constatação, mas também do ambiente social em que é preconizada e, esse, na sua opinião, tem sofrido mutações importantes ao longo das últimas três décadas. Hoje em dia, Fernando talvez saiba o que

não é, mas provavelmente ainda não sabe o que é (a identidade em permanente questionamento).

“Mas, ainda, mas ainda não pensei porque é que... porque é que ainda não raciocinei porque é que eu agora... me considero já me apresento como fiel de armazém, agora a sério já‘tou aqui a pensar, eu mesmo quando era, quando estava nos produtos químicos a minha categoria profissional naquela altura era operador químico e eu, toda a gente me perguntava, o que é que és? Corticeiro, e agora... mudei, não sei porquê, tenho que ver porque é que mudei... se calhar já me sinto já... mas também é um pouco verdade que a cortiça tem mudado tanto que aquela cultura que havia na cortiça em relação há 30 anos, em relação à forma de trabalho, à forma em como as pessoas interagem agora já é muito mais impessoal. Dantes havia mais proximidade, havia mais contacto entre as pessoas, agora mesmo pela forma como o trabalho é organizado... se eu trabalhasse na cortiça como trabalhava quando fui p’òs blocos, ou p’às brocas, se eu naquela altura me sentia uma extensão da máquina eu agora... acho que iria, ainda iria me sentir mais, mais espezinhado por essa função, por ser a extensão da máquina.”

Reconhece que a arte veio renovar a sua identidade e alertá-lo para outras formas de hedonismo para além do consumo de drogas. Fernando demonstra uma clara necessidade em dar conta que a arte está presente no seu percurso desde jovem, reiterando a leitura e a escrita como expressões artísticas mais desenvolvidas por ele. Embora não se considere artista não esconde que gostava de sê-lo o que significaria dedicar-se inteiramente a essa profissão. É no entanto na análise da conjuntura atual que se depara com a dificuldade em seguir a carreira artística, demonstrando uma clara consciência da precariedade do trabalho associado à cultura e às artes.

Maria, “em busca da família encantada”

Maria tem 23 anos é a mais nova de 7 irmãos, vivenciou a morte da mãe quando tinha apenas 8 anos, momento de rutura biográfica que gerou a consciência do sentimento de isolamento, perda e solidão. O pai é reformado, e desde a morte da sua esposa desenvolveu um conjunto de comportamentos disruptivos, entre os quais uma dependência face ao álcool. Maria caracteriza a relação com o seu pai como distante e conflituosa desde a morte da mãe, assumindo, no momento da narração, um sentimento de culpa que a persegue, nas suas palavras, muito incutido pelo seu pai que a responsabiliza por ser a filha mais nova.

Quando abordámos Maria para a realização de entrevista perspetivando a investigação acerca do *Texturas*, mostrou-se desde logo colaborativa no desejo de participar, no entanto, bastante retraída no discurso. Na verdade, ao longo de toda a sua elocução demonstrou um grande dificuldade em expressar os seus sentimentos e uma grande fragilidade discursiva, quer ao nível vocabular, quer ao nível do desenvolvimento das suas ideias. Percebemos mais tarde que assim são sucessivamente os seus dias, o que circunscreve uma extrema dificuldade em promover a partilha de ideias, gostos, noções, opiniões, formas de estar e de ver o mundo.

A arte para Maria terá tido um carácter de utilidade pontual, tendo o *Texturas* representado o momento de viragem para a tomada de consciência social e, simultaneamente, uma reinterpretação de si.

Caçula: rebeldia e carência de laços afetivos

Maria vive com o pai, uma irmã com 24 anos e uma sobrinha de 6 anos. Considera-se jovem rebelde desde tenra idade e associa esse traço ao produto da soma de ausências e referências. Embora irmã de 7 irmãos, mantém com a maioria uma relação distante, quer pelos quilómetros que os separam quer pela diferença de idades que os distanciam. Compreende e verbaliza que, desde cedo, enveredou por um conjunto de práticas desviantes, tanto no seu contexto social de pertença quanto no seu contexto escolar. Aliás, o seu percurso ao nível académico foi pautado por um absentismo regular, sucessivas reprovações, tendo vindo inclusivamente a abandonar a

escola ainda no segundo ciclo (7.º ano). Com efeito, a sua relação com a escola mantinha-se conflituosa nos vários níveis de integração que a mesma proporciona, nomeadamente no que se refere à sua função manifesta de ensinar formalmente um determinado conjunto de saberes e competências, bem como no que se refere à sua função de integração social. Maria assume ter tido comportamentos desordeiros relativamente a quase tudo o que a escola pudesse ter ou dar, e demonstra uma forte desafeição pela componente mais básica das aprendizagens: a leitura e a escrita. Tal disposição ainda se mantém na contemporaneidade, fazendo o esforço de ler algo apenas pelo pedido que alguém que lhe é significativo lhe faz.

“Bem, eu na altura era um pouco rebelde, digamos, não ligava muito à escola, fazia muitas asneiras na escola e acabei por sair. (...) Não me dava muito interesse andar lá, era mais passear livros do que mais qualquer coisa e acabei por sair. (...) Eles também se queriam ver livres de mim, que era mesmo um terror, fazia muitas asneiras mesmo. (...) Na EBI faltava às aulas, um bocadinho mal criada para os professores e funcionários; parti alguns vidros e portas; mandei uma professora para o hospital sem querer, parti-lhe três dedos de uma mão, mas isso foi mesmo sem querer, cacei-lhe o dedo numa porta, quer dizer, os dedos na porta. A minha professora de música. Coisas assim. (...) Eu ir para a escola eu ia, não ia era às aulas (...) Dava-me pica ver os meus colegas dentro da sala e eu cá fora, a espreitar os professores. Eu nunca fui muito de ler e de escrever. Escrever é só mesmo mensagens. Agora leio um bocadinho à noite, mas são livros de história para a minha sobrinha, que ela ‘Tia, lê, lê’ e eu lá pego e acabo por ler. (...) Eu na altura queria era diversão e que pouco me chateassem a cabeça. (...) eu ia a uma aula, que essa não mudava, e não percebi nada, que era inglês, era a única aula em que me portava em condições e tentava fazer os meus trabalhos de casa. (...) Porque me dava bem com a professora. Digamos que tínhamos, ela dizia que gostava de conversar comigo, dizia que eu era boa ouvinte na altura, eu achava que não, mas...Era a única aula me portava em condições, mas de resto não havia uma que escapasse. Então as aulas com a minha diretora de turma...”

É exatamente no âmbito das relações significativas que Maria mais se mostra maleável face à concha¹⁰¹ que regularmente traz consigo. Da mesma forma que cede aos pedidos da sobrinha para a realização de uma atividade para a qual nunca desenvolveu

¹⁰¹ A este respeito foi notório ao longo de toda a entrevista uma certa postura de defesa e distância, nomeadamente alguma insegurança relativamente a algumas das afirmações que fazia, como se se estivesse a sentir avaliada no discurso e nas práticas. Entre entrevistador e entrevistado existia uma mesa, e foram raras as vezes que Maria se aproximou dela numa tentativa de se acercar um pouco mais do investigador. Não descartamos de forma alguma o constrangimento provocado pela própria situação objetiva da entrevista, bem como pela noção de exposição a que consideraria que estava presente, no entanto, identificamos o traço de insegurança e fragilidade como sendo estruturante em si, provavelmente e como já tivemos oportunidade de verificar provocado pelas ruturas biográficas, ausências e falta de referências significativas.

um gosto particular – a leitura -, o mesmo se aplica à única professora com quem conseguiu manter uma relação de confiança e empatia.

Como Maria reconhece, a escola nunca se revelou uma referência cultural influente ou, pelo menos, influente no sentido dos valores positivos. Associando-a sempre a situações de conflito, Maria entende a escola enquanto território onde os seus pares se mantêm e é nessa medida que lhe sente qualquer tipo de aproximação, mas não mais que isso, uma vez que o contexto de aprendizagem, as normas a serem seguidas, o relacionamento de certa forma hierárquico com os professores que a colocam numa espécie de lugar dominado não é aceite por si.

Embora, nas suas palavras, não consiga interpretar o comportamento dual, compreende-se no grupo de amigos que frequentam a escola a estrutura de plausibilidade que não encontra em nenhum outro contexto. A ausência de uma estrutura familiar sólida, bem como a ausência de referências de autoridade, o entendimento de que a escola a prende face às regras cujo valor não (re) conhece, a própria dificuldade em compreender um discurso para o qual nunca a prepararam são fatores que, conjugados, proporcionaram a criação de um afastamento face ao contexto escolar e uma identificação com um grupo de amigos que partilha mais ou menos estes traços estruturantes. A prática de atos desviantes surge resultante de uma vontade de afirmação e de um entendimento de que é naquele grupo que se consegue conhecer e afirmar, pois é aí que tem um lugar.

“ (...) Eu era mais assim porque eu sempre fui assim e tinha alguns colegas meus na altura que também eram assim e eu ia com eles e eles iam comigo, basicamente isso. Mas também foi o facto de eu ter perdido a minha mãe muito cedo. (...) Foi mau porque eu assim o quis, porque se calhar se tivesse um comportamento diferente se calhar acabava a escola completa e se calhar tinha mais oportunidades do que aquilo que tenho agora. (...) ”

Decorre do discurso de Maria algumas das principais razões que, a partir daí, a levaram a desafeiçoar-se das coisas da escola. Sem negligenciar a distância cultural entre o seu meio familiar e a escola, Maria foi desenvolvendo padrões motivacionais que a levaram a despender menos energia na realização das tarefas escolares. Em conformidade com uma imagem académica negativa que lhe viria a ser imposta e, progressivamente, interiorizada, a jovem adotou um comportamento escolar de indisciplina que reforçou sobre si os estereótipos construídos pelos professores, contribuindo dessa forma para a realização da profecia que a votava ao insucesso.

Apesar desse trajeto atabalhado, a protagonista consegue reconhecer que a ausência de um trabalho acadêmico solidificado a conduziu a uma posição de fragilidade relativamente à posse de outros capitais, nomeadamente o social e o simbólico, o que, de certa maneira, lhe limitou o conjunto de oportunidades que lhe valesse o abandono de uma postura de constante vulnerabilidade.

A lua de Maria: da ociosidade ao trabalho

A juventude de Maria foi, desde cedo, marcada por um percurso atribulado e relativamente solitário, que tentou ativamente compensar através da sua associação a um grupo de amigos com trajeto de práticas desviantes e consumo de drogas. Maria faz uma vez mais um paralelismo relativamente ao seu consumo de drogas com a ausência da figura materna, enquanto referência legitimadora para direcionar os passos que deveria seguir ou os comportamentos que deveria ter.

“(...) Consumir drogas é uma delas. Não muito pesadas, mas drogas. Na altura era o que me dava prazer, o que me levantava para cima. Os meus colegas consumiam e eu não queria ficar para trás no grupo, saía porque também era um bocado estouvada, rebelde. Foi uma das coisas que me arrependi muito de ter feito. Basicamente é isso (...) Na altura sim, era um escape, eu na altura não tinha isso, com os meus 15, 16 anos, não tinha em casa um suporte, uma mulher que me indicasse o caminho, não tinha uma relação boa com o meu pai, era um escape para mim. Na altura era o que me dava força para me levantar, como se costuma dizer.”

O prazer imediato como forma de escape é hoje reinterpretado à luz do arrependimento pela nossa entrevistada. Segundo Berger e Luckmann (1999 [1966]) esta reinterpretação produz uma rutura na biografia subjetiva do indivíduo. Tudo o que precede a alternância¹⁰² é agora apreendido como conduzindo até ter chegado até ela e tudo a seguir como se fluísse da sua nova realidade. Se isto acontece é porque Maria fez

¹⁰²A alternância, segundo Peter Berger e Thomas Luckmann (1999 [1966]), corresponde a um processo de ressocialização. Uma das características deste processo diz respeito à reinterpretação de acontecimentos passados recorrendo ao aparelho legitimador da nova realidade que o indivíduo vive. No caso de Maria, e apesar de não ser possível atestar relativamente ao processo de ressocialização, por não termos dados suficientes que o permitam fazer, a verdade é que num processo de reflexão sobre a sua vida passada e a sua vida atual, Maria assume a prática de atos desviantes e do consumo de drogas como sendo altamente negativa, e fruto das ausências reiteradas de relações significativas. Aliás no quadro dessas relações, o que lhe conferia significado de existência eram exatamente os mesmos indivíduos que, ao praticar os mesmos atos, lhe conferiam legitimidade e força. Maria é hoje capaz de compreender que a droga nada mais era que um escape e, portanto, uma fuga à realidade.

uma nova interpretação da biografia *in toto* formulando paralelismo de como via a realidade e como a vê hoje, para justificar as opções que tomou ou os caminhos que percorreu. Isto inclui com frequência a retroação para o passado dos esquemas interpretativos presentes e de motivos que não estavam de modo subjetivo presentes no passado mas que são agora necessários para a reinterpretação do que ocorreu então.

Maria aniquilou, pois, a sua biografia anterior à alternância integrando-a numa categoria negativa, tendo vindo então a substituir esta prática hedonista por uma prática cultural popular, reunindo-se a um grupo de bombos por intermediário de uma assistente social, com a qual manteve sempre um laço forte, configurando-a como referência feminina, imagem materna.

“Eu entrei nos bombos quando entrei na altura, eu na altura em que andava na escola, aquilo acho que foi através da Segurança Social ou uma coisa qualquer, já não me recordo porque entrei nos bombos. Eu dantes tinha ensaios em Nogueira da Regedoura, o primeiro grupo que entrei éramos sete pessoas. A mais maluca era eu. Nós também tínhamos, uma vez por semana, ali no bairro social em Rio Meão, era o projeto Habitar. Tipo, como hei-de dizer, tipo um escape, íamos para lá, fazíamos umas brincadeiras, se fosse possível conversávamos, eu entrei para os bombos e entrei nessa altura para isso. Depois juntaram o grupo que a gente tinha com o que era agora, e basicamente foi isso. (...) os bombos pertencem à Câmara da Feira e acho que tem intervenção de algumas pessoas da Segurança Social, se não estou em erro, não posso confirmar. E na altura em que andava na escola e era um bocadinho rebelde, tinha muito acompanhamento da Segurança Social e também devido a não ter mãe e essas coisas todas. Acho que isso tem um nome, famílias não sei quê e não sei quanto, e acho que foi por isso que entrei no grupo que era para ver se eu mudava um bocadinho a minha maneira de ser, mas acho que só comecei a mudar a partir dos 19 anos, quando comecei a olhar para trás e a ver coisas que tinha feito e que não tinha sido muito correto, foi quando deu aquele clique. (...) Depois a [REDACTED] entrou nos bombos e eu trato a [REDACTED] por mamã, que é uma diferença de mim de 5 anos, mas temos uma ligação boa e sempre a tratei por mamã e ela começou a dar-me na cabeça (...)”

Qualquer processo de reinterpretação e transformação da realidade subjetiva de um indivíduo constitui um desafio de sobeja importância para o indivíduo que o enceta, bem como para os que com ele desenvolvem o processo. A estes atribui-se a designação de “outros significativos”, em alguma medida sem os quais se torna impossível concretizar a transformação da identidade, não só porque passam a configurar a nova estrutura de plausibilidade que reequaciona as experiências passadas, mas sobretudo porque, marcada por uma relação de forte implicação mútua, tornam-se estes os guias

orientadores para a nova realidade. Do cruzamento da leitura de Lahire (2003), a respeito da formação das disposições, e de Berger e Luckmann (1999 [1966]), a propósito do fenómeno de ressocialização, é possível deduzir uma perspetiva teórica com grande potencial para interpretar o problemático processo de construção da identidade de Maria.

Lahire (2003) fala-nos da importância decisiva das interações para gerar, desatualizar, inibir, convocar, suspender disposições. Berger e Luckmann (1996) mostram que a reformulação de disposições profundamente estruturadas só pode ocorrer quando as interações assumem uma dada qualidade. Ou seja, a reconfiguração da matriz de perceção e de ação interiorizada na primeira socialização implica a interação contínua e permanente entre o indivíduo e uma “estrutura de plausibilidade”, isto é, um modelo social alternativo. Para que a nova realidade subjetiva, tão distante da realidade de “base”, seja efetivamente incorporada na consciência do indivíduo é preciso que essa estrutura de plausibilidade assegure forte identificação afetiva com os novos guias da realidade social. O desafio passa, então, por construir relações afetivas intensas com características muito próximas das que devem estar presentes na socialização primária ou, por outras palavras, ainda, de contextos de forte identificação afetiva entre os indivíduos e os agentes ressocializadores (Marques, 2012).

O discurso de Maria evidencia, pois, com grande nitidez, a decisiva influência da relação de proximidade, forte investimento e afeição estabelecida com a técnica da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira na estimulação de uma imagem mais positiva sobre si própria e na importância que esta teve, à imagem do papel que uma mãe teria (nas suas palavras) para lhe conferir direção e orientação no caminho a percorrer.

A jovem viria a integrar o Grupo de Percussão “Rufus & Circus”, um projeto de âmbito cultural desenvolvido pela Oficina de Ideias¹⁰³, em Santa Maria da Feira durante cerca de 7 anos, no qual tocava bombo. Este grupo de percussão tem um âmbito comunitário e intergeracional e visa a participação em eventos e festejos concelhios. Tem por objetivo a intervenção pela arte, com vista a facilitar o desenvolvimento de

¹⁰³ A Oficina de Ideias é um espaço juvenil da Casa dos Choupas, CRL que promove a intervenção com jovens do Concelho de Santa Maria da Feira, com idades compreendidas entre os 10 e os 20 anos, a frequentar a escola, em situação de insucesso ou abandono escolar. Tem por objetivo o desenvolvimento de competências pessoais, sociais, académicas e pré-profissionalizantes, a melhoria da qualidade de vida e inserção socioeconómica dos participantes, in <http://www.casadoschoupas.pt/>, acedido em 24 de Agosto de 2014.

competências pessoais, sociais e culturais nos seus elementos. A esta Maria prática associa o hábito de assistir a festivais dedicados a esta temática, entre os quais o Festival Toca a Rufar, que tem lugar no Seixal.

Após abandonar os estudos, a entrevistada ficou circunscrita ao espaço doméstico. Trabalhou durante uns meses numa oficina de automóveis como mecânica, por intermédio de um amigo da família e no ano seguinte, já com 19 anos, integrou um curso de formação profissional na área da cortiça, que não conferia, porém, qualquer certificação académica. Maria vem de um meio familiar cuja profissão está associada ao manobrar da cortiça, o pai é corticeiro e a irmã com a qual vive trabalha num laboratório de uma empresa transformadora da cortiça e, portanto, fruto das forças sociais e económicas do território identifica ser essa a influência que a faria desenvolver um conjunto de disposições ligadas à profissão corticeira.

“só havia dois cursos na altura, hotelaria e cortiça, e eu sempre gostei, devido ao trabalho do meu pai, sempre gostei da cortiça, ganhei o gosto da cortiça e meti-me no curso da cortiça. (...) Um pouco de tudo: escolher rolhas, rabaneação, empilhar cortiça, tudo o que engloba a cortiça eu aprendi um pouco de tudo (...). Eu andei a fazer fichas na zona, nas fábricas de cortiça que conhecia, mas infelizmente nenhuma chamou. Falei com a minha irmã lá de cima, que andava à procura de trabalho, e então ela disse que se quisesse falava com o patrão dela e eu ia lá para cima, e assim foi, falou, conseguiu-me meter e estive lá quase dois anos. (...) ”

Embora com formação na área corticeira e após ter realizado um estágio de 4 meses numa empresa do ramo, Maria não conseguiu emprego, tendo abraçado a proposta de trabalho que uma irmã lhe faria, trabalhar num aviário. As tarefas circunscreviam-se à apanha das aves para serem levadas de seguida para o matadouro e eram realizadas de noite. Maria viria a abandonar este emprego após ter mantido (mais uma vez) relações conflituosas com a entidade patronal. O afastamento escolar, a desafeição familiar e o trabalho precário fizeram com que Maria desenvolvesse um certo isolamento social, que apenas o grupo de percussão reparava.

Texturas: Arte que gera relações, relações que geram consciência de si

Maria recorda-se ter sido abordada pela assistente social do projeto Oficina de ideias, numa lógica de desafio, para embarcar num projeto artístico, nomeadamente, num projeto teatral chamado *Texturas*. Do projeto pouco ou nada sabia e refere ter aceite por influência informativa e social, uma vez que alguns intervenientes do grupo de percussão aceitariam o mesmo convite. O fator motivacional mais importante, elencado do discurso de Maria, prende-se com a individualização do convite, isto é, quem lhe tinha incitado à participação mantinha com ela uma forte relação de empatia e confiança mútua. Para além disso, suscitava-lhe curiosidade a implicação numa peça de teatro que iria retratar sedimentos da profissão de corticeiro, com a qual Maria sentia uma espécie de identificação.

“A doutora [redacted] faz parte do grupo de bombos e eu na altura andava lá e ela desafiou-me basicamente, como eu era um bocadinho rebelde ela pensou que talvez fosse a melhor maneira de eu assentar um bocadinho. Eu entrei por uma brincadeira e acabei por criar tipo um laço com as pessoas mais velhas (...) O engraçado é que fui mesmo pela brincadeira. Fui com um colega meu dos bombos, foram mais, mas acabaram por desistir. Fui eu e o João, tenho uma relação boa com o João, embora ele seja muito mais novo do que eu. Foi mais por ele ir, e ir na brincadeira com ele e acabamos por gostar os dois e acabar por ficar. Já tínhamos experimentado teatro os dois, andávamos a ter umas aulas de teatro. (...) na Casa do Povo, onde ensaiávamos com os bombos. E eu achava piada àquilo (...) Tinha 19 quando entrei para o Texturas. (...) Ainda estava cá. Foi na altura do Imaginarius quando fui para Oliveira de Azeméis, foi na altura do Imaginarius. (...) Basicamente foi isso, a [redacted] lançou-me o desafio e eu acedi, decidi aceitar o desafio, achei que podia ser uma boa experiência para mim e acabei por embarcar. (...) A doutora [redacted] tinha-me dado uma explicação básica, também entrei porque na altura estava no curso de cortiça e gostava daquilo, quando descobri que era numa fábrica então é que comecei a gostar mesmo, porque sempre gostei de máquinas e prontos, basicamente foi mais o desafio, achei piada ao desafio e embarquei. Foi basicamente isso. (...)”

Maria interpreta o convite em integrar o projeto como um desafio, o que pode ser entendido por ser a primeira experiência artística legítima que a mesma teria, assim como por este ser entendido como um veículo de acesso a relações que a mesma não tinha por hábito manter. O *Texturas* transformar-se-ia na vida de Maria num desafio a em várias dimensões: artística, relacional, de aprendizagem, normativa, expressiva.

Maria explica que num primeiro momento tanto os ensaios como a ida ao projeto eram um passatempo, um lugar e um momento para brincar ao mesmo tempo que ia construindo relações com pessoas mais velhas e mais novas que ela.

“Ao princípio os ensaios eram para mim uma brincadeira autêntica basicamente. Como entrei por brincadeira levava aquilo como uma brincadeira, brincava mais do que ensaiava. Na altura era só para fazer a parte da música, acho que na altura o Hugo decidiu meter-me em mais algumas coisas, foi na altura que achei mais interessante, achei mais, tinha dar mais de mim e comecei a levar aquilo mais a sério do que uma brincadeira. (...) Eu na altura estava na música e ele pediu-me para andar com um escadote, tinha o labirinto e depois tinha uma pilha de redes de cortiça e sacos e ele pediu-me, que era andar com o escadote e assobiava uma música e escrevia umas placas, pendurava nas redes e abria o portão e ia fazer a minha atuação com algum pessoal da música. Depois fazia os traquinas, que os traquinas era eu, o Carlitos e a Sónia, e íamos interromper as senhoras que estavam a trabalhar, com brincadeiras, tirávamos as alcofas das rolhas, puxávamos e depois empurrávamos o público para a última parte da peça com umas vassouras, supostamente aquilo eram umas vassouras. Basicamente era isso. (...)

A jovem identifica um segundo momento do projeto, como aquele cuja responsabilidade aumentou e tornou, pois, a sua participação mais séria. Este momento coincidiu com a passagem para protagonista, em detrimento da representação de um personagem secundário responsável apenas pela música. Maria viria, então, a desempenhar um papel mais ativo e com o qual se identificava mais, sendo este o de “traquina”. Embora a jovem não estivesse ambientada com o meio artístico, demonstra sensibilidade em compreender a expressão artística e o significado da personagem que encarnava, elencando ter sempre tido aquela personagem dentro de si. O que não é despendendo observar é que o “traquina” personificava, nas suas palavras, o indivíduo que demonstra um frágil apego pelo trabalho e uma ligação forte ao não cumprimento de regras, remetendo-se única e exclusivamente ao cumprimento mínimo das suas obrigações. O traquina dentro de Maria era afinal a traquina Maria de anos antes.

“O primeiro era o trabalho mesmo, porque muitas pessoas fazem mesmo o que eu estava a fazer, identificar os lotes das rolhas, para lavagens e mais. A parte da produção era mais o tempo de almoço, a gente que a fazia a produção estavam as senhoras e os senhores supostamente a almoçar uma rolha, era a hora do descanso. E os traquinas eram, em toda a fábrica há um traquina, digamos assim, há tipo um malandro, há uns que gostam de trabalhar, há outros que nem por isso, que vão trabalhar por obrigação e eu acho que os traquinas representavam aqueles que iam trabalhar mais por obrigação e sempre que

tivessem uma oportunidade de fazer uma brincadeira, lá estavam eles. (...) Digamos que dentro de mim sempre houve um traquina (...) ”

O terceiro e último momento marcante que a jovem elenca do *Texturas* respeita àquele cuja representação é feita a solo e em interação com o público. Maria identifica a sua dificuldade inicial quer em representar sozinha sob as luzes teatrais, quer no dever de interagir com o público, dificuldade disposicional, se se pode dizer, por se considerar introvertida e com pouco à vontade na relação com o outro, ainda desconhecido. Por outro lado, o peso de ter de contar ao público o primeiro dia de trabalho que no seu caso não tinha sido na cortiça, causava em Maria um certo desconforto com a possibilidade de se equivocar e “recontar-se” a si. Pode aferir-se daqui que o peso da realidade vivida sobre a realidade contada constrange o protagonista no momento da encenação. Realidade e ficção imiscuem-se e perde-se o fio condutor sobre a realidade que impera no momento da representação.

“ (...) A última parte, quando a gente empurrava o público para três máquinas onde as mulheres contavam uma história, supostamente da vida delas, e a gente acaba por entrar pelo autocarro e ouvia o rancho, era o fim da peça. Quando a gente empurrava o público para as histórias acabava-se os traquinas, era mesmo, não havia traquinas, acabou ali, agora é para ouvir as mulheres a contar as histórias e a gente sossegava mesmo. E era isso. (...) O que me custava mais era contar a história dentro do autocarro, que eu também começava a peça, a minha era contar como foi o meu primeiro dia de trabalho dentro do autocarro e custava-me muito estar a contar, porque a minha história foi inventada, o meu primeiro dia de trabalho foi numa oficina de carros. A gente tentou trocar. (...) E então na peça a gente trocou dia na oficina por cortiça, e isso baralhou-me um pouco os sentidos e estar a contar ao público, às vezes esquecia-me e então andar com o microfone, ui. (...) Nos anteriores tinha sempre gente a minha beira. No autocarro tinha a Rita na altura, só que a Rita contava a história dela, sentava-se e não podia intervir e tinha de estar lá sozinha, era o que me metia confusão. (...) Eu nunca fui dada de falar muito em espetáculos e isso, porque eu estava habituada nos bombos, eu não falava, a gente atuava, arrumava o material e estava feito. Então isso, estar a falar para o público, que eu nas outras coisas não falava, só assobiava na parte da música e nos traquinas riamo-nos feitos tolinhos, que era mesmo assim. Aquela parte no autocarro a falar era a que me metia mais confusão.”

Maria apreende da sua participação uma maior capacidade de interação e um maior sentido da responsabilidade. A participação num projeto artístico como o *Texturas* permitiu-lhe alargar a sua rede de sociabilidade e distanciar de subculturas que a própria considera na realidade objetiva atual como autodestruidoras. Enquanto

pertenceu ao grupo de teatro considerou-o como a família que de algum modo desejava ter tido, projetando nas senhoras mais velhas a imagem maternal e a legitimidade da autoridade.

“ (...) criei laços, embora fosse difícil de fazer a peça, a gente criou laços. Eu pelo menos falo por mim, eu criei muitos laços com as senhoras mais de idade, aquilo supostamente era uma grande família e elas eram todas a minha mãe. Eu tenho uma carta em casa escrita por uma senhora que trabalha no hospital da Feira e assinada pelas mães todas. Então isso tocou-me um bocadinho, que a gente ganhou aqueles laços grandes, que uma chegava à minha beira e ‘Ó Maria deixa de brincadeiras, mete-te atenta’ e eu ‘Está bem, eu amanhã tento. Tá quieto que ainda te aleijas’. E a gente, basicamente a peça em si foi boa porque a gente criou laços, ficou uma grande família, pronto. (...) Hoje não tenho tanto convívio com eles, como tinha antes. Ainda falo às vezes com o Fernando, ao que andava comigo nos bombos, e com o João. Não convivemos muito, mas ainda sinto esse laço.”

Além da criação de laços, com a participação no *Texturas* Maria viria a aceder a práticas culturais que outrora não conseguiria, e/ou não conheceria. Admite, pois, ter sido este o escape hedonista preferencial para ultrapassar medos e problemas, afastando-se assim do consumo de drogas. Embora admita atualmente não desenvolver práticas culturais regulares, o que é percebido tendo em conta a sua situação socioeconómica, bem como, a idade, a mesma interessa-se por assistir a eventos de dança nos quais participa uma amiga. Reitera ainda, não terem surgido novas oportunidades em integrar novos projetos desta mesma índole, deixando a possibilidade de poder participar de novo, tendo em consideração duas condicionantes: a das relações que mantém com o possível grupo; e não ser essa participação uma necessidade enquanto escape da realidade, mas antes de usufruto da própria arte enquanto arte que é.

“Ficaram mais coisas. As brincadeiras que a gente tinha, quando acabava a peça a gente punha-se lá todos na galhofa, na brincadeira, ficou muitas coisas na memória. (...) se calhar ganhei um bocadinho de mais responsabilidade naquilo que fazia. No princípio entrei numa brincadeira e depois comecei a levar a sério e comecei a levar mais responsabilidade, a estar atenta, a fazer aquilo que me mandavam. (...) Aprendi muita coisa ao longo dos anos que tenho, dos erros que cometi, mas mesmo assim continuo a achar que não sou capaz de ensinar nada a ninguém. (...) [sobre a participação em outros eventuais projetos] Não apareceu se calhar oportunidade (...) E desde daí não surgiu mais oportunidade de fazer nada (...) É assim eu fui ver duas vezes a minha colega, a Kelly, a dançar, que ela anda num grupo de dança, em Canelas. Fui duas vezes vê-la dançar. Grupo de bombos via muito quando ia ao Seixal. Nós íamos muito ao Seixal fazer, aquilo é tipo uma concentração de bombos e a gente então era

um grupo pequenino no meio daqueles grupos todos, víamos aqueles espetáculos todos de bombos, interessavam-nos aquilo, tocávamos bombo. Longe disso mais nada (...) Acho que a maior arte que as pessoas têm é terem gosto naquilo que fazem e eu na altura tinha gosto de fazer aquilo. Nessa altura sentia-me artista, agora não. [O Texturas] era um escape para mim na altura e esse escape já não preciso mais. Acho que já consegui pôr algumas ideias no lugar e não preciso de tantos escapes como antigamente. (...) ”

Maria não se consegue projetar no futuro, no entanto a sua participação numa peça de teatro acerca da cortiça assim como o seu próprio contexto familiar fazem-na aspirar vir um dia a trabalhar no sector da cortiça e, se possível, tal como o seu pai, ser broquista. A sua participação neste projeto artístico não reverteu o seu trajeto de insucesso escolar, mas outorgou-lhe as ferramentas necessárias de autorreflexão para ter hoje uma lista de prioridades, entre as quais, após conseguir um emprego que lhe permita uma vida estável, regressar às aulas seria pois uma hipótese para uma nova oportunidade.

João, “a arte é uma maneira de (me) exprimir”

João tinha apenas 13 quando participou no projeto *Texturas*. Foi o elemento mais novo do grupo. Até à data de investigação, João estava a concluir o 10º ano num curso de técnico comercial, numa escola profissional. A mãe tem o 4º ano de escolaridade, é gaspeadeira¹⁰⁴, enquanto o seu pai é detentor do 9º ano, habilitação concluída na iniciativa Novas Oportunidades e exerce funções nos serviços de águas e saneamento da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. Tem uma irmã mais velha a tirar o curso de hotelaria. Embora ainda muito jovem, João já experienciou o palco teatral, tendo a sua primeira vez ocorrido no *Texturas*.

Durante o decorrer da entrevista, João centra o seu discurso maioritariamente nos impactos que o *Texturas* lhe outorgou, designadamente quer na forma como se relaciona com os outros, quer na capacidade de introspeção, quer nas práticas culturais que desenvolveu e acumulou.

No contexto familiar de João, a relação existente entre um indivíduo do sexo masculino e a prática cultural ativa no teatro não é muito bem vista, pelo contrário, é olhada com desdém pela oposição à figura de virilidade que é suposto o homem assumir. João, não se deixa afetar por essa perspetiva. Recorre à justificação de ter já alguém na família cuja profissão ocorre no meio cultural mediatizado, referindo-o como o seu agente cultural influenciador, para além de angariar defensores pela exposição pública que o *Texturas* lhe deu. As várias situações de entrevista a que já esteve exposto quer por canais de rádio, quer por canais de televisão, acabam por aligeirar o peso negativo associado à prática cultural masculina, e conferem uma legitimidade cujo uso é referenciado pelo jovem como oportuno para prosseguir com a arte que o move.

¹⁰⁴ De acordo com a Classificação Nacional das Profissões (2010), o gaspeador pertence ao grande Grupo 7 - Operários, artífices e trabalhadores similares. Profissão típica da indústria do calçado, o seu trabalhador pera com um ou vários tipos de máquinas, a fim de coser umas às outras, as peças de pele coladas, componentes da parte superior: alimenta a máquina com fio apropriado ao tipo de costura e cor da pele; faz passar os fios através de guias, tensores e agulhas; regula o comprimento do ponto e respetivo aperto; coloca as peças coladas entre o calçador e o arrastador e orienta-as, a fim de que a agulha pique no local adequado; aciona os comandos da máquina e respetivo pedal; guia as peças com a mão, a fim de a costura ter a orientação desejada; corta os fios e remata-os; verifica a perfeição do trabalho executado.

O pequeno prodígio irreverente e os espaços de socialização

João recorda ser desde tenra idade um espectador assíduo do *Imaginarius* e da *Viagem Medieval* em Santa Maria da Feira, eventos e participação sua que desencadearam em si um certo interesse pelo mundo artístico.

“Porque é assim, eu desde muito novo, ia fazer os 14, 13, prontos 13 anos, aquilo começou aos 13 anos. Eu vi uns espetáculos de uns colegas meus, vi também o Imaginarius, comecei a assistir fixamente ao que era o Imaginarius, a perceber o que era a Viagem Medieval e decidi p’ra mim próprio que tinha que participar numa coisa igual, ou tinha que fazer um parecido, prontos. E depois eu entrei p’a Oficina de Ideias e a [REDACTED] que está lá agora a tomar conta da Oficina de Ideias perguntou se eu queria ir pó, pó grupo de percussão, e eu disse que sim, fui pó grupo de percussão, conheci a Maria e mais pessoal...”

Por esse motivo integrou o espaço juvenil - Oficinas de Ideias da Casa dos Choupos, em particular o projeto Riscos e Traços, que lhe viria a dar oportunidade de praticar diversas disciplinas artísticas, entre as quais a música, a dança e o teatro.

A motivação inicial para integrar este grupo esteve estreitamente ligada às relações que João mantinha com os colegas já participantes do Grupo de Percussão “Rufus e Circus”. Na narração que nos concede, João diz recordar-se de caminhar diante do edifício da *Oficina de Ideias* e não compreender a mensagem das casas pintadas, nem perceber a importância daquele espaço cultural dedicado à juventude. Reitera ter acedido a participar na Oficina pelos comentários que os amigos teciam acerca do espaço e das práticas artísticas a qual tinham acesso. Com a ideia de ser uma entidade ligada às artes e aos trabalhos manuais, João correspondeu à sua curiosidade e foi aparecendo até desenvolver o hábito de regular de participar nas diferentes atividades propostas. É daí que elenca não só a mediação que os diferentes ramos artísticos tiveram entre si, demonstrando como da música passou à representação, mas também as relações que desenvolveu, nomeadamente com a técnica que dinamizava também aquele espaço.

“Eu fui parar ao Riscos e Traços devido a um colega meu que andava na minha turma. Ele já andava neste grupo de percussão e já conhecia a oficina há bastante tempo. Eu realmente achava um bocado estranho quando passava na oficina ver uma casa daquelas pintada, prontos com desenhos... mas também uma casa prontos, é porque alguém tem aquela ideia e fez aquilo que queria, mas depois veio o meu colega Emanuel a dizer que parava na Oficina de Ideias e que

aquilo era fixe e não sei quê e comecei a ir. Comecei a ir, comecei a conhecer as pessoas, comecei a conhecer a doutora também e... hoje é o dia que me dou super bem com a doutora e já tenho uma certa amizade, prontos, não só da, da percussão prontos, se calhar aquela amizade de não a chamar por doutora, já de poder tratar pelo próprio nome... tenho muito, prontos, então gosto bastante de andar lá e às vezes vou p'ra lá quando aquilo está aberto, outras vezes ando por aí a passear e fui parar lá por causa do meu colega. Ele disse que era fixe e como eles 'tavam ligados à arte e ao fazer trabalhos manuais eu entrei p'ra lá, também depois a doutora mandou-me p'à percussão e da percussão fui p'à dança, da dança p'ò teatro e pronto andamos sempre assim."

A música e a percussão em particular não foram, na perspetiva do nosso entrevistado, escolhidas ao acaso. João indicia ter escolhido a música com a perspetiva de participar no Festival Internacional de Teatro de Rua, pelo impacto que esse evento já vinha desencadeando em si, nomeadamente pelo conjunto de apresentações que aí já tinham ganho lugar.

" (...)entrei p'a percussão por causa também do Imaginarius, das atuações que eles faziam (...) "

Mais uma vez as escolhas de João revelam uma certa reflexividade sobre si e sobre o mundo que o rodeia. Na verdade, não teme afirmar que a opção pela percussão tradicional foi tomada levando em consideração uma potencial carreira em termos artísticos. Com a entrada para o grupo revela ter tomado consciência de novas noções, conhecimentos, competências que desconhecia em si, e que se revelaram fundamentais para a continuidade neste projeto. Aprendeu a noção de ritmo, assim como, a prática de vários instrumentos musicais, tendo então permanecido mais próximo à bateria.

Estando imbuído na percussão, João, que sentia desenvolver-se em si um gosto peculiar pelo espetáculo, optou por experimentar a dança, atividade para a qual a *Oficina de Ideias* tinha reservado lugar, nomeadamente a dança contemporânea. Com esta disciplina artística o jovem revela aproveitar para se exprimir corporalmente, o que jamais teria conseguido até entrar na Oficina. Reconhecendo manter com a escola uma relação conflituosa a partir da qual desenvolveu disposições de rebeldia, displicência e até indisciplina, o nosso entrevistado afirma encontrar na dança, bem como nas outras expressões artísticas às quais se dedicou, uma forma de descarregar as emoções acumuladas e dessa forma arranjar espaço e tempo para se sentir liberto. João é claro ao atribuir à dança um cariz utilitário, nomeadamente no que se refere ao potencial que esta

lhe confere face ao purgar das tensões que concentra em si, e, por essa via, ao incremento do seu bem-estar pessoal.

“ (...) aprendi, não é, aprendi a tocar bateria e não só. Gosto bastante de música em termos geral mas eu acho que tocar num grupo de percussão tradicional é, era uma boa opção p’ra mim e também p’ra minha carreira e não só e... por acaso... em teatro foi uma fase também um bocado p’a experimentar, que era o teatro foi mesmo p’a experimentar, porque eu pensava que o teatro era um coisa do outro mundo em que se tinha que estar ali, decorar os papéis...decorar texto e depois apresentar e no fundo, o nosso, o nosso teatro não é basicamente isso. O nosso teatro que nós fazemos com o doutor Hugo era nós exprimirmos as nossas ideias que nos iam no momento, era um teatro que aquilo, nós estávamos aqui a representar, mas se calhar quando nós fossemos a representar, fazer mesmo a apresentação se calhar já dizíamos a mesma coisa totalmente diferente mas no contexto do, do tema basicamente isto. Eu prontos achei que aquilo foi bastante bom e então adorava aquilo e desde sempre adorei e ainda hoje é o dia em que prontos sinto-me assim um bocado triste por ter, ter acabado o nosso teatro... mas espero um dia voltar a fazer outra vez, se não for teatro, outra coisa qualquer, pronto. E no grupo de dança foi... também um bocado fase de experimentação. Eu já tinha dançado hip hop no grupo da minha irmã, fiz um espectáculo na altura e... como era hip hop eu pensava que aquilo sei lá, eu não tinha muito jeito pr’aquilo, pé de chumbo. Mas depois fui experimentar [dança] contemporânea que já era diferente, então eu adorei aquilo porque eu ali exprimir aquilo que eu quisesse, só que em dança, prontos e adorei e eu às vezes chegava lá e descarregava em dança, e às vezes chegava ao teatro e descarregava no teatro, às vezes chegava à percussão e era sempre a descarregar, mas foi bastante bom, e ainda hoje são tempos em que é bom, só que com a escola aquilo às vezes não dá muito resultado...”

João chegou ao teatro através da música e da dança, e transmite encontrar no palco, um lugar para se exprimir. Fora através da prática teatral na Oficina que conseguiu um papel no *Texturas*. Embora não tivesse idade mínima obrigatória, o seu percurso e a sua experiência (ainda que precoce) foram suficientes para lhe fosse dada a oportunidade de abraçar o projeto, do qual nada sabia a não ser a possível e desejável atuação no Festival Internacional de Teatro de Rua - *Imaginarius*. Á data da participação no *Texturas*, João dedicava-se, então, em todos os seus tempos livres à dança, ao grupo de percussão e ao teatro, não tendo abdicado de qualquer uma destas atividades. Demonstrou, no entanto, reconhecer que seria impossível manter em permanência essa dedicação, uma vez que tal colocaria em perigo a outra atividade performativa da sua vida – estudar, facto que o obrigou a fazer uma opção, com a qual se sente triste. Abandonou a dança, colocando um tom nostálgico no seu discurso. É

igualmente possível de identificar a nostalgia que o jovem sente relativamente ao *Texturas*, projeto pontual e acabado.

João afirma ter dificuldade em desenvolver novas amizades. Elenca a este título o facto de ter mudado de estabelecimento escolar por mau comportamento e ter tido dificuldades em adaptar-se a um novo círculo de amigos.

“É assim, eu tenho dificuldades em fazer amigos, isto é, não, se calhar se eu fosse agora p’a uma escola, se eu não tivesse ninguém se calhar passava o meu tempo sozinho, só se alguém viesse mesmo falar comigo porque eu não, eu não tenho à vontade de estar a falar p’às pessoas assim de fora e... quer dizer como quem diz de fora pessoas que eu não conheço, que nunca vi na minha vida. É assim, se calhar se eu fosse p’a uma escola agora nova, foi o que disse ia ser bastante difícil para mim fazer amizades e foi o que aconteceu, um bocado”

Considera-se pois introvertido e com dificuldade em falar em público. João explica o seu mau comportamento escolar no antigo estabelecimento escolar que frequentava como resultado do próprio funcionamento da instituição na qual se encontrava. Decorre do discurso de João, um conjunto de desigualdades no tratamento por parte dos professores com quem manteve uma relação pedagógica. Através da sua narrativa, depreende-se como os professores estabeleciam relações diferenciadas com os alunos, consoante os diversos tipos sociais de estudantes, sendo que os bons alunos eram os mais recompensados e beneficiavam de maior atenção, em detrimento daqueles que, como era o caso de João, não se apresentavam “adequadamente” socializados e treinados para corresponder às expectativas dos professores. A propósito das modalidades de desigualdade de tratamento, ao nível da interação na sala de aula, o jovem assinala, mais concretamente, a atenção dispensada aos alunos, a localização dos estudantes na sala de aula, os estímulos à sua participação, assim como a atribuição de tarefas para “passar o tempo” aos alunos que não se ajustavam aos estereótipos de bom aluno. João desenvolveu então um padrão de comportamento que refletia o pouco investimento que lhe era dedicado por parte dos professores, devolvendo “na mesma” moeda, designadamente através de mau comportamento e práticas de indisciplina, interiorizando, ao longo do tempo, uma profunda incapacidade de singrar no território escolar.

Atualmente, o jovem encontra-se a frequentar uma escola no ensino privado, e reflete que a mudança de escola foi também preponderante para algum do crescimento pessoal do qual se orgulha e o qual verbaliza. João, afirma ter sido iniciativa sua a

perspetiva de mudar de escola por ter sido consciencializado, nomeadamente através da sua participação no *Texturas*, para as capacidades que tinha em fazer mais e melhor.

“(...) a escola onde eu estava antigamente era a escola do [REDACTED], aquela escola, eu ainda hoje digo aquilo nunca é escola p’a ninguém. Porque o ensino é mau. Eu acho que aquele ensino é bastante mau... Eles ali fazem muito a separação dos rapazes que, que, e das raparigas que são espertos para aqueles que têm mais dificuldades, separam muito, e eu acho que, e em termos de professores, os professores não têm um bocado de culpa alguns, mas outros têm porque separam. Alguns que não, que dão aulas iguais e se tiver mais dificuldades batalham naquela matéria e não sei quê, mas há outros que não, há outros que fazem a separação, “eu dou aulas a estes e vocês fazem o que quiserem” pronto, e, e só houve uma professora que eu tive e que foi a que fez-me o meu, o meu álbum e que é a professora que eu ainda me recordo hoje, que era a professora de português, essa foi a única que me conseguiu ajudar mais, foi a que me fez um bocado se calhar também mudar de escola, porque ela disse que eu tinha bastantes capacidades e que, e que devia mudar alguma coisa... mudei p’a onde estou agora e, e p’a uma escola privada, não foi de propósito, foi, quer dizer não foi a propósito, porque eu sabia que estando ali na escola privada como eu era de curso, tou num curso numa escola privada tenho mais riscos de qualquer asneira sair fora e é o que acontece hoje em dia, qualquer pessoa que faça uma asneira sai logo fora, é logo expulso. Então eu obriguei-me a ir p’ra lá naquela ideia de “eu vim pr’aqui, agora tenho que estar mais calmo, não posso fazer tantas asneiras porque venho-me embora”.

Texturas: teatro “p’ra cotas”? Representações do Homem-Rolha

João, guarda na memória como se de uma pedra preciosa se tratasse, o dia em que aceitou o convite para integrar o *Texturas*. Consciente de que com apenas 13 anos não poderia participar num evento como o *Imaginarium*, manifesta no seu discurso um orgulho pelo facto de ter conseguido ser notado, facto que o faz reconsiderar a questão da responsabilidade individual, que o próprio também afirma ser ligeira relativamente às suas obrigações. Numa constante comparação acerca da sua frequência escolar, refere ter sido a participação neste projeto o desencadear de um conjunto de mudanças na perceção de si, bem como nas correspondentes atitudes.

O entrevistado partilha connosco ter construído para si a imagem do que seria esse projeto antes de se deslocar ao primeiro ensaio. Apesar de saber de antemão que o projeto estaria relacionado com o teatro, admitia também para si que encontraria um ambiente juvenil, onde os participantes correspondessem à sua faixa etária. Quando o tão ansioso dia chegou, João deparou-se com a estranheza em vir a pertencer afinal, a um grupo maioritariamente constituído por pessoas mais velhas, correspondentes a faixa

etária dos próprios pais e talvez avós, grupo ao qual viria a designar de “cotas”, que na sua mente corresponderiam a um conjunto de pessoas com quem dificilmente teria uma relação.

“(...) começou a haver uns projetos em que um deles foi o Texturas para os Imaginarius... então fizeram-me o convite, perguntaram-me se eu queria participar, eu disse que sim, era a minha vontade era fazer aquilo, eu disse que sim então entrei. Fui às sessões no centro Social de, lá de Lourosa (...) p’a conhecer também o resto das pessoas, ver o que era e... e prontos e gostei. Comecei a ir a todas, não, acho que só faltei a uma e pronto, andava por aí. Eu também antes de ir p’ra lá lembro-me, recordo-me que andava na escola, numa escola de música e então fazia ali muita, era muito trabalho, mas eu lá com os meus 13 anos conseguia separar tudo á minha maneira e entrei para o Texturas. Foi um bocado assim por, por convite de fora. Recordo-me também que na altura eu não podia entrar porque era menor, era a partir dos 14, 15 anos que se podia, mas eu tive oportunidade por já conhecer e já ter feito espetáculos com o grupo de percussão, andar no grupo de teatro com o Doutor Hugo e não só, prontos e eles deixaram-me entrar. O Texturas p’ra mim foi bom. Foi uma coisa que me aconteceu que eu ainda hoje recordo-me daquilo e... e ainda bem. Foi uma coisa que me marcou imenso. (...) esse dia para mim foi, foi, foi bastante estranho. Eu quando pensei, prontos vou conhecer pessoas novas da minha idade se calhar ou um pouco mais velhas, vamo-nos divertir, fazer uma, prontos, uma coisa que eu goste, um teatro fixe, é assim mas quando lá cheguei eu mudei completamente a minha ideia também por causa de ver pessoas mais velhas, porque eu achei estranho. Porque eu pensava p’ra mim o que é que estes cotas ‘tão aqui a fazer, não é. Será que eles vão fazer alguma coisa de jeito? Não sei, pus esta questão mas... eu acho que começamos a trabalhar e foi aí que eu me apercebi que eles já tinham também mais experiência que eu em teatro, porque acho que eles já tinham feito alguns espetáculos e não só, e prontos comecei a gostar, comecei a ir, comecei-me a dar bem com todos, ainda hoje me dou bem com todos e é bastante bom.”

João confrontou-se, então, com o seu primeiro estereótipo relativamente ao projeto no que concerne à composição do grupo com o qual viria a interagir. Na sua maioria, eram pessoas bastantes mais velhas, com uma ligação à indústria da cortiça, a praticarem teatro amador, tal como o entrevistado praticava com os seus amigos das *Oficina de Ideias*. Apesar da estranheza sentiu-se nos primeiros momentos a entranhar, e nessa medida, tal não se revelou um obstáculo para experienciar a nova oportunidade que lhe tinha sido oferecida. No seu discurso remete o desenvolvimento de uma nova capacidade – a de se relacionar com pessoas mais velhas – para a qual jamais tinha estado sensibilizado. Desenvolveu ainda, com esta participação, uma compreensão acerca do valor do sector corticeiro para a vida das pessoas que participavam no *Texturas*, bem como relativamente à matéria-prima, às profissões, e ao que tal

significava para o concelho de Santa Maria da Feira. É plausível afirmar a aprendizagem de um conjunto de competências que para João se revelariam novas em quase tudo. Por comparação aos colegas do grupo e provavelmente pela idade que tinha, quase tudo o que o *Texturas* lhe trouxe foi entendido como novo e com um cunho positivo.

“ (...) nós ali ‘távamos a ter que sentir a cortiça, mexer na cortiça e aprender um bocado sobre a cortiça e eu acho que p’ra mim foi bom aprender porque sei, sei coisas que nunca imaginava que ia saber, sei como é que se faz uma rolha, consegui descobrir, descobri por mim e também com a ajuda deles todos como é que se fazia uma rolha, é que eu pensava que era uma coisa do outro mundo, aquilo era complicadíssimo [risos], mas não, mas depois percebei que era mais fácil e isso tudo. Eu sei que não tenho lá muita experiência, nunca tinha feito nada igual com cortiça, em termos de cortiça nunca tinha mexido propriamente antes dela, antes dela ir p’ra rolha e fui aprender esses passos todos, acho que foi bom, foi bom aprender aquilo tudo. Nunca se sabe se irei precisar ou não.”

Nas dissensões entre o real e o representado, o personagem que João desempenhava reenviava-o, de certa maneira, para a antítese daquilo que o João pessoa era. O Homem-Rolha, era afinal o encarregado geral da fábrica de rolhas, adulto, trabalhador que ocupava uma posição de chefia, responsável, diligente e exigente.

“O meu papel, eu era praticamente o, o, era o homem-rolha (...) Tinha, o homem-rolha [o E. fez um sinal de assentimento] pronto não era este nome, eles é que me deram esse nome, porque eu entrava p’a peça assim um bocado p’ò estranho, dobrava a minha estrutura duas vezes, era muito mais forte, fazia, tinha cara de mau, não é, e depois lá fazia a parte da caldeira, que subia p’ra cima e era eu que mandava eles todos trabalhar. Quando eu tocasse eles paravam e era hora de almoço. Quando eu quisesse mandava-os parar a hora de almoço p’a continuar a trabalhar. Funcionava assim um bocado. Eu praticamente ali estava era a fazer a parte de chefe, de chefe deles... pronto... era, era o chefe daquilo [risos].”

Do seu papel recorda as partes em que contracenava com os traquinas, criando momentos de jogos infantis entre os atores e o público. Elenca essa memória como uma experiência prazerosa, quer pela partilha que se estabelecia com os próprios colegas enquanto brincavam na cena teatral, quer pela interação que estabelecia com o público.

“Interagia mais ao princípio e ao fim porque eu, eu por acaso só fazia ali a parte do princípio, aquele meu, o meu bocado de... que era fixo, que era praticamente era só eu que estava ali e fazia o final que era quando estávamos

todos juntos a fazer prontos a festa, vamos supor assim. E depois aí só no princípio e no fim é que interagia mais com os meus colegas do grupo, mas de resto, ao longo da peça foi isso. Sim. O que me ficou marcado que eu recordo-me foi dum colega nosso, que é o Carlitos, que era, que andava sempre eu, ele e a Maria, tentávamos sempre fugir ali ou era p'a eles ir fumar, ou era p'a fugir p'a outro sítio porque nós às vezes não queríamos fazer nada, recordo-me que o Carlitos marcou-me na parte principal, na primeira parte que nós estávamos cá em baixo, tinha um monte de cortiça, então saíamos todos da peça, saíamos por trás da cortiça e fazíamos ali um pequeno jogo de escondidas com o público, também interagíamos bastante... onde o público também interagia connosco, e ele também estava em cima do monte como se fosse a contar, como se fosse a jogar às escondidas e nós cá em baixo, ele depois tinha que nos vir procurar e outra parte foi quando ele subia acima de um empilhador, estava um bocado alto e... e começava a dizer às pessoas p'a entrar e assim. E eu acho que aí também, e a última parte quando foi, quando nós estávamos com o rancho também, também era boa, também gostei."

João identifica a dificuldade em que o público, não preparado para o espetáculo que iria acontecer, tinha ao assistir ao *Texturas*, no entanto rejubila com as reações do mesmo, quando estas manifestavam apreço e contentamento pelo trabalho desenvolvido. Tais reações acabavam por conferir mais legitimidade na sua representação e um maior reconhecimento quando no final se deparava com desconhecidos a fazerem-lhe perguntas e a terem rituais de conversação com o grupo de teatro.

"Eu tinha que p'a ir p'ra lá eu tinha que passar pelo meio do público. Eu recordo-me de... por acaso uma senhora não se apercebeu muito bem do que é que, do que é que eu estava ali a fazer e porque é que aparecia e ela por acaso sentiu-se ali um bocado mal porque, eu ia a entrar não é e tinha que separar as pessoas e comecei a tocar na senhora e ela tava sempre a pa 'tár queto e não se arrumava e eu então tive que fazer assim mais força e ela ficou assim com aquela... mas pronto, mas até foi engraçado, foi bastante engraçado. E até o próprio público gostou eu, eu senti que eles, até mesmo ao final, vinham à nossa beira e eles davam-nos os parabéns pelo trabalho e, e falavam connosco e... um bocado sobre aquilo e, e eu gostei bastante."

Identificamos através das palavras de João, um projeto que envereda por uma lógica de participação total dos intervenientes, desde a criação até à apresentação da peça teatral. Efetivamente, o *Texturas*, é pois uma peça concebida a partir das histórias de vida dos seus intervenientes, mas também pensada, produzida e executada não só pelos responsáveis do projeto, que deram forma à pesquisa que efetuaram, como também pelos participantes, que tiveram sempre um papel ativo e crítico no desenrolar

da peça. Cabe nesse sentido, na definição de criação colectiva (Pavis, 1999), onde, como já tivemos oportunidade de explicar, se encontra um espetáculo que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral. Com frequência o texto terá sido fixado após as improvisações durante os ensaios, com a proposta de modificações regulares por parte de cada participante. O trabalho dramatúrgico segue a evolução das sessões de trabalho, sendo que intervém na conceção do conjunto por uma série de “tentativas e erros”. Às vezes a desmultiplicação do trabalho chega a deixar para cada ator a responsabilidade de recolher os materiais para a sua personagem e de integrar-se no conjunto somente no fim do percurso.

“Eles disseram-nos aquilo que nós tínhamos que fazer, nós começamos a fazer e depois demos também as nossas ideias. Também começamos a dizer que se calhar aquilo não devia ser assim, mas pronto, devia mudar um bocado e ser como nós demos a nossa opinião, e às vezes até havia partes em que eles diziam “tudo bem” e nós mudamos e havia outras partes prontos, em que se calhar não podiam ser como nós queríamos mas como eles querem. Se calhar se nós mudássemos ficava a outra parte a seguir não ia ficar tão bem como já estava, e nós prontos entendemos, por acaso era bastante bom. Tínhamos sempre aquela, podíamos estar ali à vontade [o E. fez um sinal de assentimento] Não era como nós chegarmos a um grupo de teatro, ‘tar ali, decorar o texto todo, fazer tudo o que eles querem e... e acabou. Não! Nós ali podíamos dar as nossas ideias, podíamos nos exprimir e fazer aquilo que nós quiséssemos, praticamente. Eu fiz o meu papel como tinha que ser feito, exprimi, prontos, exprimi o meu corpo como devia ter feito, pronto, eu acho que cada um aí é um bocado nós todos juntos fizemos aquilo, não posso dizer que eu fiz, tem de ser mesmo nós todos juntos...”

As palavras do jovem incitam a que depreendamos que a interiorização do próprio papel, enquanto ator, era facilitado pelo envolvimento na criação da peça do princípio a seu fim, sendo no final um resultado onde “todos” (não pretendendo fazer generalizações abusivas) se revêm naquele que foi o trabalho e a dedicação de todos os participantes. É esta talvez uma coincidência antagónica, com o que na realidade acontece com os sentimentos relativos aos setores produtivos da cortiça, onde predomina o sentimento de alienação, e onde os diferentes trabalhadores não se revêm no produto final da cortiça, uma vez que apenas acompanham a partição na qual trabalham.

Note-se um peculiar interesse no entrevistado em participar na criação desde dos modos de representação até à criação da música que viria a ser utilizada no filme do

Texturas. Assiste-se, portanto, mais uma vez à contrariedade a uma certa prática associada à ociosidade, à desimplicação, e ao desinvestimento com uma postura proactiva na sua participação em todas as tarefas que concerniam ao *Texturas*.

“(...) eu fiz a música com ele pó filme e não só, e p’ à apresentação do Texturas, recordo-me também, eu, ele e o Rodrigo... fizemos os três a música para o Texturas, isto num sábado de manhã e eu já não pronto... tava assim um bocado estranho (...) Sábado de manhã... eu naquele dia fiquei assim um bocado p’ò, p’ò chateado. Normalmente eu queria era dormir, mas, mas naquele sábado foi diferente porque, porque é assim, mesmo p’a tocar e tudo eu ao sábado de manhã gosto de dormir só que como eu tava a dizer naquele sábado foi bastante diferente porque era p’ra ir p’ò Texturas e fazer a música do, do nosso próprio, da nossa própria apresentação. Então eu acho que isso aí deu-me uma pica imensa p’a me levantar [risos] naquele sábado de manhã e ir... pronto”

Esta contradição de disposições exteriorizadas, manifestada por João, face à escola e face à arte, cabe potencialmente no entendimento do desenvolvimento de um *habitus* não unívoco, fazendo-nos relembrar a potencialidade do entendimento da vivência em contemporaneidade de realidades múltiplas (Schutz, 1987; Berger & Luckmann (1999 [1966]), bem como da pluralidade disposicional e acional dos atores (Lahire, 2005). Relembramos que o acesso às disposições individuais depende da possibilidade de participar e intervir nos contextos onde estes se atualizam, sem esquecer o papel determinante da estimulação das capacidades reflexivas dos atores sociais para que possam enunciar as determinações que os levam a agir como agem, a pensar como pensam, a sentir como sentem. Nesse sentido, e perante o estímulo que João pronuncia ter sofrido com a participação no *Texturas*, sobretudo na reconstrução sistemática que faz da realidade, impondo-lhe uma significação que para si é a da sua realidade, é possível pensar na multiplicação dos efeitos que o envolvimento e uma participação ativa no mundo das artes pode desencadear nas pessoas.

Texturas: arte em cena para a reversão de uma identidade em construção

João não poupa palavras no que respeita os impactos da sua participação no *Texturas*, em, e para si. Com efeito, identificam-se na narrativa do entrevistado diversos indícios de transformações, particularmente no que concerne à construção da identidade, às disposições de sociabilidade, à qualidade de vida, à expressividade e às práticas culturais.

Assim sendo, João identifica transformações na sua qualidade de vida, dos sentimentos mais negativos associados a uma rebelião passou a sentir-se mais sereno e mais feliz com a sua participação no projeto. Associa aliás o sentimento de felicidade à festa e por conseguinte, os ensaios e as atuações representam para si a festa na qual se sente feliz.

“ (...) sentia-me feliz por causa de haver festa. Era pela festa e pela nossa felicidade de nós já ter conseguido concluir pelo menos no primeiro dia que houve a peça eu lembro-me que estava bastante nervoso e... por acaso ocorrer, começou a correr e isso tudo e prontos, comecei a dar, a conhecer o público e depois já a meio já, já fazia tudo, e... lembro-me que ao final o público interagiu todo connosco, nós nem sequer, acho eu, eu pensava p’ra mim que não estava à espera que fosse assim tão fácil, eles também começaram lá todos na brincadeira e, prontos até foi, foi bastante bom, ver aquilo foi bom. (...) ”

João expressa ter igualmente aprendido o significado do respeito, o que criou impacto na forma como se relaciona hoje com o mundo. Explica que, talvez por isso, tenha enveredado por práticas de solidariedade e voluntariado, como aquele que faz na Cruz Vermelha. A consciencialização e a aprendizagem do que significa o respeito enquanto valor social devem-se, nas suas palavras, ao facto de ter contracenado, ensaiado e partilhado a sua realidade com a realidade de pessoas pertencentes a franjas etárias mais velhas que a sua. Num desígnio de autorreflexão, interpreta que na hipótese do grupo não ter sido aquele, cujas características específicas se prendiam com o facto de ser maioritariamente constituído por pessoas mais velhas que o próprio, a sua aprendizagem não teria sido a mesma, e, consequentemente, o mesmo aconteceria com a sua postura.

Depreende-se, então, que pelo facto de o *Texturas* ser um projeto intergeracional, tal terá contribuído não apenas para o seu resultado final enquanto expressão estética mas também enquanto potenciador de “relações improváveis” cuja aprendizagem se assevera mais significativa.

“ (...) o Texturas (...) Porque comecei a dar-me com pessoas mais velhas, saber o que era mais o respeito por pessoas mais velhas, conseguir, conseguir respeitá-la também foi uma coisa que eu, que eu consegui e estou contente por isso e prontos a partir daí tive uma pequena grande lição em termos de comportamento e não só. (...) O Texturas p’ra mim foi... também não posso dizer que foi tudo... foi, foi uma experiência inesquecível, pronto, uma coisa que, que nunca se esquece... lá fizemos amizades, fizemos muita coisa que se calhar eu não conseguiria fazer se fosse noutro grupo, não é, se não fosse com

aquelas pessoas que lá estavam... se fosse calhar com um grupo de jovens da minha idade na altura ou pouco mais velhos eu acho que se calhar perdia-me ainda mais. Não ia ser assim tão bom como foi, pelo menos é essa a minha opinião, e conhecendo aquilo que conheço de mim era isso que ia acontecer. Agora com aquele grupo não. Com aquele grupo foi diferente, mudei e gostei, eu gosto da mudança também e pronto... (...) Eu acho, eu acho que é assim, uma coisa que, que eu achava que o respeito era só uma palavra, que não era uma coisa que se praticava. Prontos eu não tinha respeito por quase ninguém, a não ser pelos meus pais e a minha família. Eu acho que ir p'ò meio daquelas pessoas novas fez com que o respeito desse algum sentido, saber o que não se deve praticar só com a família, mas sim com todos, e não só, e prontos, e daí também me abriu muitas portas p'a mais coisas. Depois disso já fiz solidariedade também no mercado de lá da Oficina, no mercado da solidariedade, e já fiz também p'à Cruz Vermelha, por isso eu acho que a palavra respeito ficou-me mesmo, ficou mesmo marcada.”

Se por um lado o entrevistado partilhava da sua dificuldade em relacionar-se com desconhecidos, por outro, a sua participação em diversos contextos por via de projetos e atividades culturais assim como, a sua participação no *Texturas*, proporcionaram-lhe um conjunto de disposições de sociabilidade, especialmente com grupos diferentes daqueles a que João estava habituado. Embora não exclua da sua fala sentir sempre o receio da integração num grupo de proporções maiores, reconhece que ao participar num projeto teatral com pessoas com quem nunca se relacionou, o coloca numa espécie de posição de igualdade perante elas. Daqui decorre uma reflexão sobre o lugar do *eu* no mundo e o lugar do *eu* face aos outros, bem como o lugar do *eles* no mundo e o lugar do *eles* face a *mim*. No limite, essa experiência demonstra as verdadeiras condições de horizontalidade das relações, e o entendimento que com a natural interação que o palco exige, assim como, com a aproximação a que as cenas obrigam, se procederá ao alimento das relações por via da partilha e dos rituais de conversação de forma natural e inconsciente.

“ (...) no Texturas (...) faço amizades. É assim eu sei que ali eu tenho que representar um papel com aquela pessoa, não é, eu sei que ali não posso mudar nada, então eu sinto-me um bocado “obrigado a” eu fazer, ter que a conhecer, a eu ter que a conhecer, a ser uma pequena obrigação, mas de resto, e ainda hoje se calhar não me arrependo dessas obrigações porque são amigos que agora se calhar já estão, são amigos para a vida que eu nunca vou esquecer, e não me esqueço. eu acho que quando eu estou num grupo, num grupo não é, eu sei que se calhar se eu for p'aquela grupo fui eu que escolhi, foi a minha opinião eu ir p'ra lá, então eu sei que se for pr'ali para aquele grupo vou ter que fazer amigos se não quero andar sozinho, vou ter que fazer muitas coisas, por muito difícil que isso seja p'ra mim, na minha maneira de ser, mas de pois se calhar lá

consegue ser o mais fácil, pronto... e depois tenho aquela parte, mas agora se eu for p'ra uma escola é diferente, é totalmente diferente, porque o grupo já é bastante maior e eu não consigo estar ali a fazer amizades, e até depois não consigo, não consigo estar ali sozinho, quer dizer eu consigo estar ali sozinho, eu não consigo é estar lá com ninguém.”

João assume claramente ter sofrido um processo de mudança com a sua participação no *Texturas* no que respeita a construção do *self*, ajustou-se e reajustou-se ao grupo, transformando em si, práticas, comportamentos e modos de (vi) ver a vida e o mundo. Faz recorrentemente análises comparativas de si em tempos diferentes, antes e após a participação no *Texturas*.

“ [o Texturas] Contribuiu para, para a minha parte mais íntima, neste caso de respeito. É aquilo que eu já tinha dito, comecei a ter mais respeito. Eu antes era uma pessoa que não tinha paciência também para nada. Eu basicamente não, a minha pessoa era... era... como é que eu hei-de explicar, era muito... era muito fechado, pronto. Não tinha paciência para nada, não gostava de fazer nada. Depois veio o Texturas, mudei a minha vida comecei a ter mais paciência porque tinha que esperar pelos outros p'a fazer muitas coisas... comecei a perceber um bocado que tinha também que mudar a minha maneira e foi a partir do Texturas, eu acho que mudei bastante a partir daí. A partir do Texturas comecei a fazer muita coisa que não fazia dantes [risos] (...) É assim, foi bom porque mudei um bocado o meu ser, também, porque eu antes, antes era uma pessoa que... era só eu e não havia mais ninguém [o E. fez um sinal de assentimento]. Fazia as coisas que eu fazia ninguém podia dizer que estava errado. Fazia asneiras a torto e a direito... lembro-me da escola, eu chegava à escola sem livros e punha-me a dormir dentro da sala, é um exemplo, é o pior exemplo que eu posso dar até agora. Mas mais tarde depois também mudei, mudei p'a esta escola que estou agora e foi isso que me fez melhorar bastante. E o Texturas também.”

João perspetiva igualmente a arte em dois tempos, um primeiro em que correspondeu a um veículo de auto-expressão, e um segundo enquanto arte estética, cuja utilidade enquanto potenciadora de desenvolvimento pessoal já não lhe é necessária. A partir do momento em que o jovem consegue compreender que tem um valor por si e pelas coisas que consegue fazer, e passa da compreensão ao ato, demonstrando a aplicabilidade constante das competências que adquiriu, desenvolveu ou descobriu, também, no seu discurso e para si, a arte passa a ter um valor autónomo, independentemente da função que um dia lhe poderia ter estado adstrita.

“Não. Aprendi também isso com o Texturas. Aprendi que não podemos esconder as coisas dos outros... que devia fazer coisas para me mudar a mim mesmo e não esperar que elas saíssem de mim... acontecia hoje uma coisa má e eu ia ‘tar

aqui duas semanas à espera que aquilo me passasse. Não! Aprendi que quando aquilo acontecesse tinha que entrar na minha consciência de que aquilo aconteceu e tinha que mudar e continuar com as minhas coisas. Não vou 'tar a lamentar por uma coisa que aconteceu."

João não imaginaria que ao participar no *Texturas* também as disposições para o teatro e para as práticas culturais mudariam. O jovem reconhece, após a sua experiência enquanto ator amador de teatro, um maior interesse pelas artes performativas, quer enquanto praticante quer enquanto público que assiste. Abraçou novos projetos dentro da área teatral após ter participado neste projeto artístico, e elenca uma especial preferência pelo teatro interativo¹⁰⁵, por considerar que a plateia se concentra menos na prestação dos atores, uma vez que ela também participa.

"eu depois do Texturas continuei a fazer teatro na mesma, fiz teatros em, em que o público estava no meio, fiz teatros em que o público estava de fora só a ver mesmo, eu sempre achei que não havia assim muita diferença, pelo menos p'ra mim não me faz diferença. É assim, estando o público no meio de nós, se calhar é melhor, é mais confuso mas é melhor, porque sentimos que estamos ali mais chegados e que não está ali fixamente as pessoas entadas a olhar 'p'ra nós, mas estando o público fora também é bom, porque é menos confusão mas sentimos um bocado aquela pressão de se nos corre mal e não sei quê, mas pronto. Até é bom, eu gosto às vezes quando o público está no meio, eu gosto. (...)"

João tem hoje um novo interesse e uma nova forma de assistir aos espetáculos, quer por se projetar no papel dos atores, relembrando a experiência no *Texturas*, quer na diversidade de práticas culturais que tem vindo a desenvolver.

"Eu gosto de ir ver. Eu gosto de sentir o nervosismo dos atores quando eles estão no palco, às vezes sente-se, por acaso eu sinto um bocado. Quando eu vou ver um espetáculo eu se calhar sinto com mais facilidade ver que aquele, que aquela personagem está nervosa. E... por acaso é bom porque recorda-me, recordo-me daquilo que eu já fiz e... não só. E gosto de ir ver espetáculos por causa disso. Recordo-me daquilo que eu, que já fiz, dos espetáculos que eu já

¹⁰⁵ Este teatro interativo corresponderá a uma das formas sociais do teatro participação (Pavis) "A expressão teatro de participação parece pleonástica, visto que é evidente que não existe teatro sem a participação emocional, intelectual e física de um público. (...) esta participação emocional é, para Brecht, o contrário de uma participação intelectual e crítica: esta é a ambiguidade da noção que descreve modos de ação muito diversos. Ora ela é social, quando o espetador na festa ou na peça popular, se associa aos outros, faz corpo com o grupo pelo riso ou pela emoção; ora física, se o público é convidado a circular entre as cenas, a jogar com os atores ou... a receber descargas da corrente elétrica; ora lúdica quando no jogo dramático ou no teatro invisível (Boal) onde os atores o são sem o saber. Portanto, não há uma forma ou um género de teatro de participação, mas um estilo de jogo e de encenação que ativa o espectador convidando-o a uma leitura dramática, a um deciframento dos signos, a uma reconstituição da fábula e a uma comparação da realidade representada e do seu próprio universo." (1999: 384-5)

apresentei. (...) Às vezes, quando... Ainda na, na quarta-feira, nesta quarta-feira à noite fui ver um espetáculo que se não me engano é o “Alquimia” que é uma colega nossa que nós temos na Orquestra e mais dois. (...) É... pronto é que eu também participo na Orquestra com o grupo de percussão... então eles fazem um trabalho, fizeram no ano passado, a primeira vez, prontos, fizeram este ano a segunda vez, que é apresentar o Halloween à maneira deles, as personagens são eles próprios do curso de Animação Sociocultural, são eles próprios que apresentam, são eles próprios que fazem tudo, e, este ano por acaso até achei que estava melhor do que no ano passado, tirando que no ano passado também era bastante bom, mas este ano estava muito melhor, por acaso. E... fui ver esse, fui ver também há pouco tempo um... que era também da mesma escola, mas era a representar outra situação, também tem a ver um bocado com o Halloween, mais espetáculos. Fui ver uma vez à Casa da Música do Porto a Orquestra do Porto mesmo, e também gostei bastante.”

O entrevistado desenvolveu, como já percebemos, um especial gosto pelas artes. Questionado relativamente à perspetiva de futuro e ao fazer da arte a sua profissão, João mostra-se reticente. Defende a arte na sua componente estética, enquanto valor maior que o acompanhará sempre e não fecha a porta a poder vir a utilizá-la. Embora alimente o sonho de poder vir a viver da arte, nomeadamente do teatro, João tem em conta na sua reflexão a conjuntura atual do país no qual vive, bem como a consciência de que ser artista em Portugal é viver recorrentemente em condições de precariedade. Para além disso, não devemos esquecer o seu espaço de socialização e a crença associada de que a profissão de artista é algo que se pode fazer enquanto se é novo e para ocupar os tempos livres, rejeitando porém a sobrevivência a partir dela. João cresceu a aprender que deve ir à escola, ter um curso, provavelmente profissional, e abrir uma empresa. João cresceu a aprender que é assim que se vive no mundo real. Elenca, porém, do teatro a característica de poder fazer da realidade ficção e vice-versa sem que, todavia, o público tenha esse conhecimento, entendendo-se o teatro com um palco de expressão, onde pode desvelar-se através do ator como um agente real.

Os diversos espaços de socialização nos quais se move contradizem-se, portanto, e o jovem tem conseguido, pelo discurso que profere, estabelecer pontes entre eles correspondendo tal, eventualmente, a um reajuste do seu *habitus*.

“Gosto um bocado de arte. Gosto bastante, pronto. (...) Eu posso vir até a ter profissão, mas não é uma coisa que eu, que eu diga que vou fazer mesmo... é... se for é instantâneo, não é fixo mesmo... é... se for é instantâneo. Nunca gostei de, quer dizer gosto, como é que hei-de explicar, gosto de fazer as coisas p’a mim próprio. Agora se alguma dia por acas, como tenho convites também da Orquestra... se algum dia por acaso tiver que, que tocar numa orquestra sou capaz de dizer que sim, e fazer espetáculos como o espetáculo que tive há pouco

tempo com os, com os Persona, também faço, não digo que não, isso é verdade. Agora na minha escola, o curso que eu estou a tirar eu no fundo também ‘tou a cumprir um sonho que é tirar este curso para ver se consigo ter o meu próprio, a minha própria empresa, digamos assim, prontos, nunca se sabe, pode ser que possa ter essa sorte ou não. Como os tempos de hoje estão acho que não, mas não, não, tento não meter a autoestima abaixo, se não isto ‘tá, ‘tá lixado. (...) Porque é assim o teatro, isto já é um sonho que eu tenho desde pequeno que gostei de fazer a primeira vez. (...) se eu puder viver do teatro vivo, não digo que não, vivo mesmo de teatro, gosto bastante de fazer e da forma como aprendi a fazer ainda melhor, porque não é uma coisa que me, que aperte ali muito, e já é bastante bom! E sabemos que ali até podemos contar histórias, exprimir histórias nossas que se calhar nunca ninguém vai saber que aquilo é nosso, não é? Mas estamos ali e podemos exprimir e isso é bom, não fica fechado p’ra nós.”

“Eu acho que p’ra mim e p’ra toda a gente a arte é uma maneira de exprimir (...).”

Dália, “rejuvenescer com a arte”

Dália é a protagonista mais velha do *Texturas*, tendo à data da primeira apresentação 72 anos. Em criança chegou a dar entrada numa escola, mas depressa a abandonou, sem ter tido tempo sequer de aprender a ler e a escrever. A família, de origem muito pobre, não tinha forma de se sustentar, e desde cedo o pai de Dália colocou-a a tomar conta do rebanho de cabras. Cresceu a trabalhar tendo o seu primeiro emprego formal sido numa empresa de transformação de cortiça, mas casou ainda antes dos 18 anos, e desde logo abandonou também o trabalho por vontade do marido. Dália tem 12 filhos, e 16 netos, e considera que as atividades culturais e artísticas constituem uma ferramenta para viver um envelhecimento ativo.

Aquando solicitada para a realização de uma entrevista, Dália mostrou-se participativa e aceitou colaborar sem hesitação. No decorrer da entrevista houve dificuldade em expressar ou aprofundar questões ligadas à sua vida passada, foi por isso uma entrevista centrada na participação em diferentes projetos, entre eles o *Texturas*.

Uma esposa e mãe dedicada. A cortiça interrompida

Se Dália entrou mercado de trabalho, tal facto deve-se à iniciativa de seu pai, que lhe terá procurado lugar numa empresa corticeira. Desempenhou várias funções, conheceu as máquinas, as lixadeiras, as rebaixadeiras e a picadeira, na lavação¹⁰⁶. Da sua experiência laboral recorda a abundância e os métodos de trabalhos na criação de rolhas onde o homem tinha mais poder que a máquina, que era ainda muito residual naquela época.

“Sabe o que é uma picadeira? É o esmeril. Uma vez cortei-me bastante aqui na perna, que aquilo levantou-se e não havia proteção nenhuma, agora, mas nesse tempo não havia. A gente agarrava na linha e se tinha pó, faz de conta que o meu dedo tinha aqui um risco de pó da cortiça e a gente fazia um reguinho com o esmeril para tirar o pó. E tínhamos de fazer aquelas tantas rolhas por dia, aquelas certas rolhas por dia. Todos os dias as nossas rolhas eram contadas, a gente não podia erguer a cabecinha, nem comer um pãozinho nem nada, eles agora têm aqueles dez minutos para comer, mas naquele tempo não tinhas nada. E por exemplo pegávamos às 8h e despegávamos à meia-noite. Ah, pois era.

¹⁰⁶ Conferir no Anexo 7 as funções dos operários corticeiros associados a cada uma destas máquinas.

Eles tinham muitos pedidos de rolhas e não dava vazão e a gente tinha de ficar fora de horas para dar vazão às rolhas para irem para o estrangeiro. Era assim. E depois a minha falecida mãe levava-me qualquer coisa para a gente comer, como metade de uma sardinhinha e um bocadinho de pão para a gente comer, que não é como agora, filha. Porque a minha mãe também criou muitos filhos e não havia nada e foi assim. Era noite e dia a trabalhar. Até ao domingo a gente ia trabalhar. Eu é que andei poucos anos, não andei assim muito tempo.”

Vimos assistindo ao longo dos séculos, e em particular desde a introdução massiva da máquina na transformação da matéria-prima, a uma evolução nas relações de trabalho. Com o desenvolvimento do sistema capitalista de produção e mais recentemente com a globalização económica, as relações de trabalho, bem como as relações de emprego foram acompanhando ritmos e ajustando-se ao que estes fenómenos sociais estruturantes demandavam. Se a máquina veio suprir tarefas que outrora eram pesadas para os trabalhadores, nomeadamente, para os trabalhadores mais desqualificados do ambiente fabril, a verdade é que a mesma se foi impondo ao homem, suprimindo também a necessidade da força humana para produzir.

Com efeito, devido à intensificação da globalização económica, as empresas enfrentaram, e continuam a enfrentar, uma forte concorrência pelo que, para serem competitivas, recorrem a estratégias diversas de redução dos custos de produção. Uma parte considerável dessas estratégias incide, particularmente, sobre a redução dos custos com o fator de produção “trabalho”. Assim, há empresas que apostam na deslocalização para outros países que apresentam diversas vantagens (mão de obra mais barata, proximidade das matérias primas, incentivos fiscais, etc). Outra estratégia consiste no recurso a robots que substituem os seres humanos na realização de determinadas tarefas - processo designado de automação e que consiste na substituição da mão de obra por máquinas comandadas por microprocessadores. A automação torna-se uma opção importante por parte das empresas pois permite eliminar os custos fixos com a mão-de-obra (salários, subsídios, contribuições para a segurança social, etc), por um lado, e por outro, assume-se como facilmente reprogramável para a produção de outros produtos diferenciados (dispensando por essa via custos de formação com os recursos humanos), tão importantes num contexto em que a diversidade é fundamental para a sobrevivência das empresas.

Apesar dos discursos em torno da transformação do mundo industrial circundarem exatamente este conjunto de mudanças, Dália retrata na sua narrativa,

ainda, um tempo em que o homem era força de trabalho longe de ser substituído pela máquina.

“Trabalhei, pois trabalhei. E a gente dantes, que hoje há máquinas para isso, mas naquele tempo, minha filha, era assim: chegava uma camioneta dessa cortiça e eles não tinham nem sequer onde a botar, que era muita cortiça e era uma pilha, eles deitavam umas vigas muito grandes e nós com uma gigas e a gente dizia uma rodilha e um lencinho amarrado para não cair. E enquanto uma enchia outra levava lá para cima. Meu deus. Comecei a trabalhar tinha 13 anos”

Num período em que o trabalho infantil era a norma, associado às condições de agrura e de grande esforço, Dália enquadrava-se no modelo do que era a maioria da população dos da década de 50 em Portugal. A padronização das referências sociais permaneceria uma constante na sua vida quando deixou de trabalhar, após o casamento, por vontade do marido. Dedicou-se ao papel de esposa e consequentemente ao papel de mãe.

Tal como Dália também o seu marido abandonou a escola pouco tempo depois de ter aprendido a assinar o nome. Esteve 14 anos emigrado em França e na Alemanha onde trabalhou numa fábrica de papel. Regressou a Portugal onde se profissionalizou enquanto sapateiro por conta de outrem. À data da entrevista com 80 anos, o seu conjugue encontra-se, pois, reformado.

A rede familiar de Dália encontra-se bastante fortificada. A dimensão da família, a proximidade do espaço residencial e a partilha constante de quotidianos cruzados promovem um laço familiar muito forte e coeso, pelo que encontramos em Dália um exemplo de alguém perfeitamente integrado na dinâmica familiar, social próxima e até comunitária. Contudo, e por força do seu analfabetismo, a nossa protagonista recorre ao apoio dos seus familiares mais novos para enfrentar o quotidiano, quer para se deslocar de carro, quer para saber o conteúdo do correio, por exemplo.

Texturas. (Re)Viver apoiada pela família

Antes de integrar o *Texturas*, Dália participava no *Movimento Bem Estar*, especificamente nas sessões de ginástica, mas também tinha o hábito de frequentar uma cooperativa de Desporto existente na sua freguesia onde se realizavam sessões de dança ao fim de semana. O convite ter-lhe-á sido endereçado no âmbito das atividades do

Movimento Bem Estar e, Dália terá aceitado o convite para participar no teatro tal como outros colegas que já tinham tido experiências laborais no seio da cortiça, movida pela curiosidade do que poderia resultar da sua participação na cena teatral, algo que nunca tinha feito na vida. Para além disso considerava importante a manutenção e reforço das suas relações sociais, bem como a necessidade de se manter ativa, em detrimento da cultura do “sofá”.

“E lá começamos a ensaiar e começamos todos assim, e era bastante gente, que veio bastante gente. Mas umas disseram “Isto é uma fantochada! Se eu gosto disto e assim assado”, mas eu disse que não, fui experimentando e vendo, em vez de estar sentada no sofá, vou ver como é e se não gostar ao menos temos o convívio com as pessoas e convivemos com este e aquele e comecei a andar e andar. E comecei a gostar daquilo e depois já andava há umas bastantes semaninhas grandes e veio a ordem para ser operada às vistas. Eu disse “Bem, tenho que ir”, mas eu sou uma pessoa que começando não gosto de falhar. Depois ligaram-me e disseram “Não, não, você vá” e lá fui, e estive 15 dias não sei quê, sem aparecer e depois até disse ao meu marido “Acho que até já não vou mais” e ele disse “Vais, vais”. Continuei e cada vez a coisinha era mais bonita. (...) davam-nos umas coisinhas para fazermos como se fosse fazer...cada uma tinha a sua pecinha, a sua pecinha de música. E a gente a fazer aquelas pecinhas e depois estávamos a formar as coisas das rolhas que mais gente fazia e assim começou andar, a andar e começamos assim a fazer. E comecei a gostar e eles eram pessoas muito dedicadas à gente e a gente a eles e assim começamos a andar. Depois fomos para Mozelos e começamos a fazer os nossos ensaios.”

Dália começou a ir para os ensaios transportando consigo uma disposição para a responsabilidade que vai apresentando ao longo da entrevista. Apesar do interregno que teve que fazer por questões de saúde, afirma não gostar de falhar aos compromissos que estabelece, e tem, para isso, o apoio da família.

Para a protagonista, a migração dos ensaios que ocorriam primariamente no Centro Social de Lourosa para a empresa corticeira da freguesia vizinha constituiu o momento chave para a institucionalização da seriedade do compromisso teatral. Entendido como dureza, esse compromisso fazia-se valer da responsabilidade que cada um dos protagonistas tinha com a sua parte da peça.

Para além disso, e retomando a vida real, era na fábrica que o trabalho se desenrolava, e era na fábrica que se sentia a verdadeira agrura, rudez, frieza da vida operária. Era lá que tudo tinha que ser “direitinho”. A fábrica, em 2009, não correspondia apenas ao palco da peça teatral que encenavam, mas também ao palco do valor do trabalho a que toda a vida se tinham dedicado de forma mais ou menos direta.

“ (...) lá é que foi um bocadinho mais duro. Porque ele ensaiava e tínhamos de fazer aquelas coisinhas bem feitas e depois íamos assim e fazíamos assim e depois eles diziam “Façam assim! Façam assado” e nós tínhamos de fazer isso. E foi tudo muito bonito. E começamos a andar e íamos para a beira da caldeira fazer como se fosse a cozer a cortiça, que a cortiça quando começa a cozer começa “bum bum bum” e ele fazia tal e qual e depois à hora, às 10h, que engraçado, às 10h fazíamos de conta que estávamos a comer um pão ou qualquer coisa, sentadinhas, e fazíamos assim, porque a doutora Madalena, não sei se era professora ou bailarina. Madalena Victorino. Ela disse-me a mim que aquela coisa na caldeira foi a coisa mais rica que fizemos. Depois aquela coisinha de bater, e depois ao meio-dia a gente começava a bater com os garfinhos. E depois era uma cortiça, e a gente a bater os pratinhos. E disse “Isso. Devia ser um bocadinho mais de tempo”. E foi uma coisa espetacular, disse-me ela a mim. Depois fizemos essa peça e fomos lá para as brocas a fazer que estamos a picar, a fazer a rolha, e depois fazíamos que estávamos a espreitar. (...) Era um bocadinho mais duro porque era lá que a gente tinha de fazer as coisas como tinham de ser. E melhor. Lá é que começou a sério! Lá é que começou a sério!”

Ao longo da entrevista Dália acompanha toda a sua narração com uma linguagem gestual complexa, imprimindo através do movimento das mãos, sentido a todas as tarefas a que ela própria e todos os outros co-protagonistas tinham que desenvolver. No discurso, o “assim”¹⁰⁷ assume contornos de uma polissemia e de uma globalidade marcantes.

Acerca dos ensaios, a protagonista mais velha do *Texturas* recorda os diferentes momentos da peça que mais a sensibilizaram, fazendo uso da mesma forma de comunicar. De igual forma, retrata as relações quer intragrupais, quer relativamente aos outros profissionais, da cultura ou não, que aí estariam presentes, sendo relações amigáveis, de partilha e respeito, onde não era dado lugar ao conflito.

¹⁰⁷ Se levarmos em consideração os contributos de Basil Bernstein (1975), podemos asseverar que estamos em presença de uma origem social com características mais favoráveis à estruturação de um código linguístico restrito. A relação existente entre o lugar de classe, que no caso de Dália se encontra associado ao operariado, e a estrutura de comunicação utilizada, leva-nos a supor que, por força das características do trabalho operário não qualificado, por um lado, e pela distância associada a qualquer outro tipo de trabalho qualificado ao longo da sua vida, por outro, a protagonista não desenvolveu disposições próprias, entre as quais modos de comunicar e o uso de vocabulários específicos. A circunstância de nos contextos de trabalho da indústria corticeira, a aprendizagem profissional se basear, sobretudo na altura em que Dália aí iniciou a vida profissional, essencialmente no ver fazer e na repetição de modos operatórios que culminarão, na melhor das hipóteses, numa execução manual perfeita, mas não na explicitação e fundamentação detalhadas das ações, condiciona a incorporação de disposições pouco favoráveis à troca verbal de experiência e ao desenvolvimento do gosto pelo uso da palavra enquanto veículo de intersubjetividade. (Marques, 2012)

“Ia uma rapariga lá para cima e botava as batas, e ela botava as batas para o chão e nós a enfiar as batas depressa para a gente começar a trabalhar, todas a fugir, que ele não queria que andássemos com roupa lavada. A gente esfarrapava a roupa e tudo porque aquilo era roupa do trabalho. E depois tínhamos de fazer tudo certinho, aquilo era duro. Tinha assim uma subida e estava lá um rapaz. Eram os traços da broca, assim acima, e ele ia lá para cima, escondidinha, e a gente a levantar-se e fazia assim, saía assim, com uma faixa de cortiça, que fazíamos assim e crescíamos assim e púnhamos depois a faixa assim. E espetávamos e depois púnhamos assim e depois fazíamos assim todas, o cume, era faz de conta um telhadinho, depois estávamos toda em baixo, certinhas, e começávamos a dançar, daqui a bocado íamos assim, assim, assim. Depois cada vez mais pesado e algumas até caíam. Assim até lá em cima e depois virávamo-nos todas assim com a faixa da cortiça e era quando tocava a fábrica para enfiarmos as batas para ir para a caldeira trabalhar. E muita coisa agora não sei, muita coisa. Foi muito bom, muito bom mesmo. Foi uma maravilha. Depois a gente no lavarito, que eles fizeram uma coisa assim e a gente estava com uma...e eu estava com a cortiça e chegava a pessoa assim a espreitar e eu agarrava na mão da pessoa para ele fazer assim à cortiça, para ver a coisa da cortiça. Eles estavam assim com uma lanterna, com a luzinha para eles verem a coisa da cortiça. Foi assim e foi muito bonito. E a gente ganhou muita amizade com as pessoas, nunca houve zaragatas, nadinha, nenhuma a falar mais alto do que outra, foi uma maravilha.”

No decorrer da entrevista, Dália vinca claramente os aspetos positivos que a sua participação no projeto tiveram para si, sobretudo em termos de participação social e de uma tentativa de angariação de uma melhor qualidade de vida.

Ao considerarmos a idade de Dália, a trajetória de vida, e até o conjunto de atividades que desenvolve para além da sua participação no *Texturas*, designadamente em termos de envolvimento social e comunitário, podemos enquadrar a sua experiência enquanto sénior nos termos daquilo que a Organização Mundial de Saúde (OMS¹⁰⁸) definiu como sendo o envelhecimento ativo. Com efeito, “é o processo de otimização das oportunidades de saúde, participação e segurança, com o objetivo de melhorar a qualidade de vida à medida que as pessoas ficam mais velhas. O envelhecimento ativo aplica-se tanto a indivíduos quanto a grupos populacionais. Permite que as pessoas percebam o seu potencial para o bem-estar físico, social e mental ao longo do curso da vida, e que essas pessoas participem da sociedade de acordo com as suas necessidades, desejos e capacidades; ao mesmo tempo, propicia proteção, segurança e cuidados adequados, quando necessários. A palavra “ativo” refere-se à participação contínua nas questões sociais, económicas, culturais, espirituais e civis, e não somente à capacidade de estar fisicamente ativo ou de fazer parte da força de trabalho. As pessoas mais velhas

¹⁰⁸ World Health Organization (WHO)

que se aposentam e aquelas que apresentam alguma doença ou vivem com alguma necessidade especial podem continuar a contribuir ativamente para os seus familiares, companheiros, comunidades e países. O objetivo do envelhecimento ativo é aumentar a expectativa de uma vida saudável e a qualidade de vida para todas as pessoas que estão a envelhecer, inclusive as que são frágeis, fisicamente incapacitadas e que requerem cuidados.” (WHO, 2002)

O *Texturas* representou para Dália a sua primeira experiência participativa na cena teatral, e, ainda que proferisse no seu discurso alguma fragilidade por ser analfabeta, tal não a impediu de desempenhar corretamente aquela função, muito ancorada na experiência dos seus 72 anos da altura. No discurso desta protagonista, a peça de teatro é entendida como um outro trabalho qualquer, trabalho que deve ser desempenhado com responsabilidade, empenho, dedicação, e assim Dália o apresenta, cujas características são muito próximas daquelas da fábrica. Aí, a produção também é feita em coletivo, e a isso Dália se refere quando exprime ser operária de cortiça, sem nunca ter tido um momento a solo na sua representação, estando sempre acompanhada por outros participantes.

“ (...) a gente era sempre um grupinho, quando éramos a picar as rolhas, íamos para a caldeira, íamos fazer o cume e quando íamos a sair íamos todos. “E onde é que estão? Onde é que estão?” e nós fugíamos para o meio do povo para ninguém nos ver. E a gente estava bem ensaiadinha, muito bem preparada, que toda a gente ficou admiradinhos por aquilo estar bem preparado. Eu e as outras todas, éramos todas juntas, quase sempre todos juntos, só uma é que estava em cima a escolher as rolhas, lá em cima a escolher, primeiro, segundo, quarto. Mas de resto o grupo era todo unido, era fazer as coisas todas, nunca disse assim “Vais tu sozinha fazer isto”. E a Lúcia, e outra, é que esteve, a Albertina, é que estiveram as duas a dizer as coisas. E elas é que estiveram sozinhas e depois o povo a ver o que elas estavam a fazer, depois elas abraçavam-se a uma pessoa, a um homem, a dizer as coisas, mas depois ela diz. Essas é que estiveram sozinhas, essa a escolher as rolhas lá em cima, e essas duas. De resto era o grupo sempre unido, éramos sempre todos. E o Manuel com a mala, com a mala das ferramentas, e ele dizia as ferramentas e nós em roda a ver, assim a ver em rodinha. Eles por acaso fizeram uma coisa espetacular.”

Questionada abertamente sobre o significado deste projeto artístico em particular, Dália entende que o *Texturas* tinha como objetivo reinterpretar a fábrica de cortiça, com um propósito de homenagear esse material, bem como todo o processo de criação da rolha desde o momento em que, ainda no sobreiro, a rolha não tem existência própria. Dália compreende ainda que é objetivo declarado demonstrar por via da arte as

condições de trabalho dos operários corticeiros. Demonstra interpretar a peça à luz da sua experiência e do que aprendeu ao longo da sua representação.

“Desde que se começou a tirar a cortiça do sobreiro até a rolha ser embalada para ir para o estrangeiro. Do princípio ao fim é assim, como estive a dizer, que é tirar da cortiça do sobreiro, depois é carregado, depois faz-se aquelas paletes, depois vai para a caldeira, depois sai da caldeira e depois é empilhado e depois é escolhida a melhor e a mais fraca, que depois para reparo, ou lá como se diz. Outra que nem serve para fazer as rolhas. E depois vai para a broca, depois para as mulheres escolher, depois dela escolhida vai ser lavada, e agora já é diferente, mas naquele tempo era lavada e depois de lavada eles estendiam quando ela estava sequinha e as mulheres no chão a ver o que não estava e assim e depois botava para os saquinhos e cozia e embalava os saquinhos e eles seguiam. Era assim, foi assim que começou, que eles queriam saber como nasceu a rolha e eu só sei assim e foi assim que eles começaram.(...) Quando a gente trabalhávamos, os fiscais andavam sempre em cima da gente, destas pessoinhas, sabe que a gente ia trabalhar novitas e os fiscais às vezes iam fazer uma revista às fábricas e a gente ia esconder-se. Ia esconder-se, agachadinha, e isso era...Era a gente ir se esconder desse tempo. Era isso, agora é que me lembrou. Que alguns patrões pagavam umas multas docaraças, de ter as crianças a trabalhar, sem direitos e novinhos.”

Dália espelha no seu discurso traços estruturantes de uma forte coesão familiar, e de um apoio incondicional do seu núcleo doméstico, na participação quer do *Texturas*, quer de outras atividades culturais que implicam por vezes uma desestruturação das tarefas que a domesticidade, à qual dedicou a maior parte da sua vida, impõe.

“Os meus filhos gostam. Eles gostam. O meu marido sabe os dias que eu vou, e diz “A que horas é que tu vais?”, e eu “Aonde?”, e ele “Não vais para o ensaio?”, e há vezes que digo “Hoje nem me apetece ir”, e ele “Não vais porquê?”. E eu nem deixo comer, nem deixo nada, ele lá se desenrasca para ele e para o filho. E quando chegar a casa está feito”.

Anuncia, todavia, que a sua participação teve impacto na forma como passou a ser vista pelos filhos, despertando-lhe sentimentos de utilidade, de aumento da autoestima, de bem-estar pessoal, contribuindo para um aumento do seu ego. Para Dália, a participação no *Texturas* contribuiu para o desenvolver de competências de comunicação, bem como para uma libertação e um estar à vontade em qualquer contexto que não tinha até então. Os anos de dedicação à família, bem como o espaço que a casa ocupou na sua vida, com todos os constrangimentos de interrelacionamento

social parecem agora superados pelo despertar em si de novas disposições para aparecer e falar em público.

“ (...) os meus filhos até me dizem, “Oh mãe, você assim à frente...”. Eu até me sinto assim orgulhosa, orgulhosa de estar assim à frente do povo e assim a fazer. (...) aprendi, a gente sente-se mais à vontade com qualquer coisa. Está a entender? A falar com qualquer pessoa, a fazer qualquer coisa abre-se mais, sente-se mais aberta, já não tenho vergonha de falar disto e daquilo. Para mim foi bom e continua a ser. A gente sente-se mais à vontade e começa a conhecer mais pessoas. Uma pessoa fica mais conhecida. (...) gosto muito de conversar com esta e aquela pessoa. Gosto muito. O Texturas ajudou. Então agora conheci o doutor Hugo e este e aquele, o doutor Alberto quando me vê abraça-me e é “Ó dona Guidinha”, fazia uma festa tremenda, diz sempre “esta mulher está sempre bonita” e ríamos. Gosto muito.”

Participar num projeto cultural como o *Texturas*, parece significar no discurso de Dália uma oportunidade para alargar a sua rede de sociabilidade, desenvolvendo uma maior disposição para se relacionar com indivíduos de um contexto diferente do seu.

Novas Experiências

O projeto artístico *Texturas* permitiu desenvolver em Dália disposições para outras atividades artísticas, tendo vindo a participar desde a primeira apresentação em 2009 num outro conjunto de eventos, trabalhados pelo mesmo grupo, que vieram, tal como o *Texturas*, a ser apresentado no *Imaginarium*, ao longo das suas últimas edições.

Na altura em que realizamos a entrevista, Dália ensaiava para um novo projeto que viria a fazer parte da programação do *Imaginarium* 2013, com apresentações ao longo de 8 dias. Questionada sobre o propósito dessa peça de teatro e sobre o seu objeto, Dália não soube responder.

“Quer se dizer, não sei explicar a peça, mas havia gente no dia, as minhas filhas foram ver e elas adoraram aquilo. Eu sempre a primeira mais o Manuel, mas aqui era a mesma coisa, havia sempre o senhor Manuel, que há de vir aqui. Era assim umas pelezinhas de cabrito, já tratadinhas e a gente pegava na pele de cabrito, o Manuel dali e eu daqui, e uma senhora ia à frente, e depois a senhora desandava e eu lá ia, quase feita a tourear o touro. Era assim com a pelezinha e com o Manuel dali e depois púnhamos mesmo à frente do povo, no palco, e depois o Manuel fazia para o meu lado assim, e depois a pelezinha estava, a minha pelezinha tinha de tapar a do Manuel. E depois dava aqueles

cavalos, dava aquela relva, aqueles cavalos, era o vento, cabritinhos, aquilo tudo naquela pele e quando ia desaparecer fazíamos assim à pele e desandávamos. E depois começávamos outras coisas. Foi uma peça muito bonita, toda a gente adorou, toda a gente diz que foi a coisa mais rica que passou lá no Imaginário.”

Dália faz uma análise comparativa entre as duas experiências, refere ter gostado de ambas mas preferir a experiência no *Texturas*. Canaliza o seu gosto para a diferença de tipos de relações criadas em cada projeto, sendo que no segundo caracteriza as relações como verticais, conflituais e de lutas de posições.

“Gostei das duas, mas da primeira gostei muito. Porque nesta, no Imaginário, era assim: era muita gente e havia pessoas que queriam mandar mais do que a doutora, porque um dia a senhora doutora disse “Dona Dália”, porque ela sabia o nome das pessoas todas, e havia lá um grupo medonho. E tinha uma senhora, pronto ela queria ser a mandona e disse-me assim “De preto?”, porque eu levava uma t-shirt preta, “Chegue-se mais para a beira!”. E eu disse “Eu tenho nome e se eu estou aqui é porque me mandaram estar aqui e você não tem nada que mandar, porque eu tenho gente que mande, aqui a maior é que manda. É fazer o favor de nunca mais me dizer nada, está bem?”. Mas ela dizia isto a qualquer uma. Depois a doutora até esteve assim a contar e ela apercebeu-se e não gostou da cena. Mas ela era assim. Havia pessoas muito diferentes do grupo que andávamos aqui [Texturas], que era uma família muito chegadinha.”

Embora tenha alguns desentendimentos refere gostar do projeto no qual participa e por isso mantem-se nos ensaios para a apresentação do próximo ano no *Imaginarium*. Refere-se à sua participação como uma forma de brincar fazendo uma analogia à escola.

Dália desenvolve uma participação ativa ao longo do seu percurso acompanhada pela família, demonstrando um gosto peculiar pela dança. Enquanto participava, ainda, nas atividades da Cooperativa dedicou-se por isso com a filha à dança na piscina, indiciando uma vez mais um apoio por parte do marido relativamente à sua prática.

“ (...) Ia para a piscina dança. Ia mais a minha filha mais velha, lá íamos no domingo à tardinha, ela vinha me buscar. Vê lá como são os maridos. E quando o meu genro ou a minha filha não vinha, o meu marido ia comigo até lá. Verdade, filha. E depois dizia “queres que te venha buscar?”, “Não, é perto eu venho com as minhas primas ou qualquer coisa”. Outro dizia logo “Não, ficas em casa, vais para lá fazer o quê?”.

Rita, espelho da transferibilidade do habitus

Rita tem 53 anos e é oriunda de São João de Ver, uma das freguesias limítrofes da sede de concelho. Tem um filho de 23 anos, fruto do seu casamento, e tal como o seu marido de 52 anos e ambos têm o 12º ano de escolaridade tirado através da iniciativa Novas Oportunidades. O casal está desempregado desde de 2006 e de 2010, respetivamente. Rita ocupa os seus dias dedicando-se ao espaço doméstico, e sendo cuidadora do pai e de um vizinho que ficou viúvo recentemente. A situação de desemprego prolongado, reforçada pelo facto de já terem ultrapassado os 50 anos de idade compromete a projeção no futuro, bastante incerto, deste casal, na medida em que como a própria Rita verbaliza:

“Agora com as nossas idades, não é que sejamos velhos para trabalhar, mas já ninguém nos dá emprego. É complicado, é uma situação ingrata (...) Mas nem os mais novos têm trabalho, quanto mais nós. É uma idade em que somos novos para uma reforma e começamos a ser velhos para trabalhar.”

Antes de se encontrar nesta situação a entrevistada trabalhou numa empresa corticeira, trabalhou 20 anos em laticínios e os 2 últimos numa fábrica de calçado tendo aí desempenhado funções de chefia. Rita conheceu o seu marido na Suíça, quando o mesmo trabalhava numa fábrica de calçado, área na qual desempenhou a sua função em Portugal durante 27 anos. Sobrevivem atualmente com o subsídio de desemprego do marido de Rita, que abrange cerca de 800 euros. Embora sem emprego, tem procurado ocupar os seus tempos com o máximo de atividades, tendo por isso feito em 2010 um estágio de qualificação para emprego com a duração de 9 meses.

Catraia da cortiça

Rita recorda-se ter trocado a escola pelo trabalho com apenas 12 anos. Embora o seu núcleo familiar a incentivasse a prosseguir os estudos, Rita recorda-se que os 12 quilómetros que tinha que percorrer todos os dias para ir para a escola não justificavam o lugar do saber.

“O meu pai queria que eu continuasse a estudar, mas tinha de fazer quatro quilómetros para cada lado para ir para a escola, depois ainda fazia dois ao encontro da minha mãe que me levava o comer. Quer dizer, fazia 12 quilómetros para ir para a escola, e chegava a uma altura que estava saturada, a fazer caminhadas no Inverno, com aquele frio, a chover. E antigamente não havia aquecimento na escola, chegávamos lá com a roupinha molhada e tínhamos de estar lá até ela secar.”

Esta situação condicionou a sua prestação escolar e retirou-lhe qualquer motivação para continuar, tendo avançado para o mundo de trabalho, especificamente numa empresa corticeira da zona. Até aos 12 anos, Rita jamais tinha entrado numa fábrica e recorda-se de se sentir perdida naquilo a que designa de imensidão. Lembra-se de esperar pelo responsável que lhe viria a fazer a integração e o acolhimento na empresa e de vislumbrar um tanque no fundo da imensa sala, sobre o qual terá aprendido mais tarde que correspondia à caldeira, da qual saía fumo e espuma e um cheiro intenso que a deixou nauseada. Embora não sabendo o que ali se fazia, recorda ver pessoas a acartarem e a rasparem cortiça. A função que desempenharia localizava-se uns metros acima no espaço da oficina e remetia-se à colagem de rolhas nas cápsulas de plástico. Pela imediata descrição consegue-se depreender a simplicidade das tarefas e forma rotineira como estas eram desempenhadas, traço estrutural de uma indústria, à data da sua integração, excessivamente tradicional.

“ (...) subimos uma escadaria enorme e o meu trabalho era assim: estava lá uma mesa muito grande, com senhoras à volta, e estavam a colar aquelas caricas, nós chamávamos caricas, mas eram capas para as garrafas do vinho do Porto e ele disse-me “Olha, isto não tem nada de saber. Agarras numa rolha e molhas aqui na cola e metes aqui, “tuc”, e já está”. E eu lá comecei tuc...tuc...tuc, muito concentrada e eu olhava para aquelas senhoras e elas eram tuc-tuc-tuc-tuc-tuc e elas nem olhavam, pareciam robôs, máquinas. Elas lá a contar a vida umas das outras, lá enterravam-se os vivos e enterravam-se os mortos. Eu era novita e elas eram todas pessoas...tinham algumas 40 ou 35, mas como era novita pensava que era tudo velho. E então elas tuc-tuc-tuc e eu tuc...tuc...tuc...e começou-me a doer o rabo, que não estava habituada a estar tanto tempo sentada, e eu mexia-me para um lado e para o outro e eu sempre a olhar lá para o fundo, que tinha lá uns relógios, sempre a ver as horas, e aquilo nada. E eu lá continuava tuc...tuc...e eu “Meu deus, isto nunca mais acaba” e eu sempre tuc...tuc...e por fim ouvi a tocar a sirene, era meio-dia, e que alegria, quando saí para fora para vir comer. E de tarde continuei assim, e era isto até acabar o dia de trabalho. Mas eu ainda estive ali 2 ou 3 meses naquele trabalho.”

Rita não demoraria muito a mudar de setor para substituir o broquista, uma das funções usualmente atribuídas aos homens na indústria corticeira. Dada a sua idade quando entrou para a fábrica, Rita ficava enquadrada numa lógica de trabalho infantil, facto que alimentou durante muito tempo o sector da indústria em Portugal.

Na verdade, e pese embora o facto de a lei que penaliza o trabalho infantil ser bastante antiga em Portugal, apenas em 1998 ocorreu a primeira grande investigação judicial em torno deste fenómeno, dando origem à elaboração do Programa para a Erradicação do Trabalho Infantil (PETI), cujos resultados se manifestam bastante positivos. No entanto, durante séculos, e contextualizado por uma situação de pobreza estrutural em Portugal, o trabalho infantil foi um fenómeno que se alimentava do oportunismo, isto é, conferia mais-valias às empresas na medida em que era dado às crianças o trabalho que vagava os braços dos mais velhos e mais fortes para que se dedicassem a outras tarefas, sendo pago a valores irrisórios, e de forma não declarada. Surgem daí muito dos problemas associados à vinculação à segurança social, nomeadamente para contagem de tempo de reforma, pelo facto de as empresas não cumprirem a sua obrigação de declaração. E, por outro lado, era a forma de mais um elemento do agregado doméstico contribuir para o insistentemente magro bolo de recursos económicos.

O caso de Rita expressa um dos outros problemas associados ao trabalho infantil, o abandono escolar. Este fenómeno em Portugal, apesar de ser menos expressivo hoje por relação há 40 anos atrás, permanece um problema estrutural pela carga de desqualificação que gera nos indivíduos. Não se trata apenas da não certificação de conhecimentos por via do diploma que a escola permite obter, mas sobretudo da não aprendizagem de competências e saberes que determinam a maior capacidade do indivíduo para ocupar postos de trabalho mais qualificados.

“Depois faltou um senhor, não sei se ficou doente ou se aleijou, não sei o que aconteceu, sei que foi para casa uns dias, mas estava numa broca automática e então foram-me lá buscar para ir para essa broca e aí já gostava mais. Estava sozinha, estava mais com homens, tudo homens velhos, e eu não falava para ninguém, mas tinha lá um rádio e eu ouvia música. Tinha lá uma secção com um rádio enorme e eu estava ali toda contente a ouvir música e a pôr os traços na broca. Só que havia lá uma senhora que não gostava de mim. Era a senhora que andava a por os traços para eu trabalhar. E então eu sem saber fazia três vezes mais rolhas que o senhor que estava lá antes. E eu não sabia, e como aquilo era de enfiar o traço, estava sempre a enfiar e então a senhora estava constantemente, e eu às vezes parava, e ia a chamar para ela me trazer traços

que não tinha para trabalhar e também não sabia quais traços que iam para aquela broca, eles sabiam, eu não. E a senhora não gostava de mim, dizia que eu estava sempre a trabalhar, sempre a trabalhar, e não gostava de mim. E a única fábrica onde não consegui subir de posto foi lá. Mas se pensar bem eu subi, que aquele senhor quando foi trabalhar eu já lhe tinha tirado o lugar, eles disseram, foi quando fiquei a saber, que eu fazia três vezes mais rolhas do que ele. É claro, eu estava sempre a trabalhar, não parava para fumar, raramente, mesmo raramente, ia à casa de banho, não falava de futebol. Não fazia nada, eu enfiava o traço na máquina. Estava sozinha no meio daquele ambiente daquelas pessoas de idade e o que fazia era simplesmente enfiar o traço na máquina.”

Rita retrata a sua vida profissional como uma escada na qual sempre conseguiu ultrapassar os patamares que lhe surgiam e ocupar posições de chefia. Dada a sua permanência relativamente curta na indústria corticeira tinha como dado adquirido nunca ter evoluído em termos profissionais, todavia, não é senão à data da narração que se apercebe que até aí esse momento também tinha sido vivido. Embora de forma menos declarada, Rita tinha passado de um trabalho desqualificado para a ocupação de um posto de trabalho relativamente nobre no seio da indústria corticeira, nomeadamente na produção de rolhas de cortiça. Ser broquista¹⁰⁹ é ter uma arte, e apesar da ligeireza com que a Rita criança “enfiava o traço na máquina”, o significado que a Rita adulta lhe confere não é tão ligeiro assim. Na verdade, Rita tinha ultrapassado as barreiras da idade, do sexo, e da resistência física na ocupação de um posto de trabalho usualmente associado aos homens, de meia-idade, e robustos, e tinha, para além disso, usado de um expediente para conseguir ganhar mais do que aquilo que lhe seria pago por ter apenas 12 anos.

“ (...) E só quando contei a minha história de vida no Texturas, não de vida, mas a minha passagem pela indústria da cortiça, é que eu me apercebi que também subi, eu tirei o lugar a um senhor já de idade, portanto também subi naquela. Não tenho assim muito mais, que só trabalhei naquelas duas secções, embora passasse pelas brocas, as pessoas naquelas brocas de pedal ou a rabaneadeiras ou as pessoas na lavagem, que nem sabia como se chamava aquilo, eu chamava a lavagem de rolhas, meter as rolhas naquela lavação. E eu não conhecia muito porque como era novita vivi muito só naquelas duas secções onde eu estava. E então eu fiz uma coisa que não devia ter feito: eu fui para lá com 12 anos e meio e disse que tinha 14 e eles estavam sempre a dizer para eu levar as fotografias, os documentos para entrar na Caixa, mas eu não tinha idade e não tinha coragem de dizer que tinha mentido, que disse que tinha 14 para ganhar tanto quanto as minhas colegas ganhavam.”

¹⁰⁹ É o profissional que faz rolhas, tapadeiras ou boias por meio de brocas semiautomáticas ou a pedal ou ainda por meio de brocas automáticas quando estas trabalham com cortiça acima de 3.ª classe. Verificar o anexo 7.

A participação de Rita num projeto artístico, como se veio a revelar o *Texturas*, promoveu em si um espaço para a autorreflexão e para a reinterpretação da sua biografia. No contexto atual no qual se encontra, a protagonista consegue pois reinterpretar com coerência, as suas experiências. Rita viria abandonar a empresa da cortiça quando alcançou os 14 anos, e justifica ter tomado essa decisão para poder trabalhar mais perto de casa, nomeadamente com a irmã, e recorda com orgulho o reconhecimento do seu trabalho na indústria da cortiça pelo encarregado de secção e pelo próprio patrão.

“Na altura o encarregado disse “Tenho pena que vás embora, porque eras uma boa funcionária, nunca faltavas, cumpridora de horários, sempre certinha a trabalhar e gostávamos de te ter aqui. Mas se arranjaste melhor...”. E eu vim...”

Texturas: Iniciação

Se Rita desenvolveu um interesse peculiar por desenvolver outras atividades quotidianas, especificamente dedicadas à cultura, tal deve-se à sua situação de desemprego forçado, que a levou a procurar informação sobre projetos públicos disponíveis para reforçar a sua formação académica. Integrada no mercado de trabalho há 35 anos, à data do desemprego, Rita sela de ingrata a condição que a fez perder a rotina do dia-a-dia, um dos traços definidores da sua identidade, facto que a levou a concluir o 12.º ano no âmbito da iniciativa Novas Oportunidades. O caminho que a levou a este reforço de habilitações passou por uma ligação à Agência Local em Prol do Emprego¹¹⁰ (ALPE).

¹¹⁰ Os Clubes ALPE foram criados em 2007, assentes num modelo de aprendizagem não formal, com carácter gratuito, e constituídos em torno de domínios específicos (Clube do Emprego, Clube da Linguagem e Comunicação, Clube da Matemática, Clube “Cuidar de Mim” e Clube das Artes). Cada clube tem a duração de 10 sessões e funciona em torno de um tema particular com o objetivo de se apresentar um produto final. Este(s) produto(s) são partilhados com os participantes dos outros Clubes, mas também com as famílias e demais significativos dos participantes e ainda com a comunidade em geral. Os Clubes ALPE são promovidos pela ALPE – Agência Local em Prol do Emprego, estrutura que existe desde Janeiro de 2006, enquadrada no Projeto Direitos & Desafios (Contrato Local de Desenvolvimento Social - programa do Instituto da Segurança Social), tem como entidade Coordenadora a Casa dos Choupas – Cooperativa Multisectorial de Solidariedade Social, CRL e como entidades executoras a Associação de Alcoólicos Recuperados de Santa Maria da Feira e o Centro Social de Lourosa.

Mais uma vez gerados no âmbito do programa Direitos & Desafios, os clubes ALPE surgem da constatação de que o acesso e participação de populações geralmente afastadas da escola a iniciativas de ensino formal eram bastante fracas, o que decorria de uma condição de vulnerabilidade estrutural em termos de qualificação académica. Usualmente quem abandonou a escola e permaneceu longo tempo daí afastado tem dificuldade em regressar e corresponder às suas exigências, na medida em que estas passam por um tipo de competências de leitura e escrita que há muito não são desenvolvidas. Tal facto conduz frequentemente a um reforço da condição de desqualificado, pois confronta o indivíduo com a sua incapacidade, o que, ao acumular com outras fragilidades que entretanto adquiriu, designadamente em função do desemprego, o faz incorporar uma imagem de si ainda mais débil do que o que o seria objetivamente. Nesse sentido, entende-se que através do ensino não formal, ou da utilização de ferramentas pedagógicas inovadoras que trabalham essencialmente a capacidade expressiva dos indivíduos (por exemplo o Teatro-Fórum¹¹¹), será possível quebrar a resistência por parte destes à participação em dispositivos de ensino-formação, constituindo por essa via uma pré-intervenção face a intervenções mais estruturadas ao nível da formação profissional, ou cursos de Educação e Formação de Adultos. (Cruz & Coelho, 2008)

Foi a partir da sua participação no Clube ALPE que Rita chegou ao *Texturas*. Tendo participado pontualmente em algumas das peças apresentadas que visavam o autodesenvolvimento e a autoexpressão, e tendo tido, ainda que há muito tempo atrás alguma experiência na indústria da cortiça, a protagonista viria a ser convidada para entrar neste projeto artístico.

“Ao princípio fiquei um bocadinho, senti-me um bocadinho deslocada, que cheguei aqui e vi pessoas com 40 e tal anos de fábrica, e eu tinha andado lá quando tinha 12 anos e meio, e já nem me lembrava do que era trabalhar nas rolhas. Mas quando cheguei aqui foi como um reviver, um despertar de acontecimentos que foram há 37 anos, que agora são há 40. E foi assim um despertar de emoções, parece que até sentia o cheiro da cortiça quente. Conforme ia falando até parece que aquele cheiro me estava entranhado no nariz.”

¹¹¹ A metodologia baseia-se na criação de pequenas situações reais, normalmente em oficinas de algumas horas, situações nas quais se verifica uma clara situação de opressão, representadas posteriormente para uma plateia que é convidada a participar, substituindo os atores, equacionando todas as possibilidades. No Teatro-Fórum, como técnica teatral é utilizada uma pergunta feita pelo elenco aos espectadores. É apresentado um problema objetivo, através de personagens opressores, que entrem em conflito por causa dos seus desejos e vontades contraditórias.

Rita revela ter sentido algum constrangimento quando se reuniu pela primeira vez com o grupo de trabalho pelo facto de não ter tido, ao longo da sua vida, uma experiência duradoura na indústria da cortiça. No entanto, a participação nas apresentações teatrais promovidas pelo Clube ALPE acabara por ser bem-sucedida no sentido do desenvolvimento das competências comunicacionais e de autoexpressão, o que motivou a protagonista a aceitar o desafio proposto. Para além disso, e logo num primeiro contacto, a participação no *Texturas* enquadrava um conjunto de reminiscências da sua infância e adolescência, que são para si memórias positivas, e que reforçaram a sua vontade de participar.

Com efeito, a entrevistada já tinha anteriormente tomado lugar enquanto atriz em peças teatrais circunscritas aos temas do desemprego e a violência doméstica. Elenca, ainda a este respeito, *O Príncipezinho* (referindo-se ao mesmo como “*fora do contexto*”) que foi apresentado na Viagem Medieval de Santa Maria da Feira e o “*Meta a Colher*”, criado em parceria com a associação PELE. Porém, e fazendo uma retrospectiva relativamente ao conjunto de apontamentos teatrais nos quais teve algum tipo de participação Rita, atribui-lhes no seu discurso pouca legitimidade e pouca credibilidade, ancoradas no facto de não ter sequer sido ensaiado e o seu papel resumia-se a um conjunto de gestos e mímica, bem como algum improviso para dar continuidade à história. Assumimos a este nível, que a protagonista deveria provavelmente desconhecer quer a técnica dramática que estaria a ser usada em cada uma dessas peças, quer o objetivo com que foram usadas, ou pelo menos, pela comparação que faz com o *Texturas* atribui-lhes menos corpo e robustez.

“O segundo, e esse já foi mais fora do contexto, foi sobre O Príncipezinho, na feira medieval. Mais tarde foi o Meta a Colher, que era sobre a violência doméstica e então ele já tinha...e eu nunca tinha feito teatro a sério, aquilo eram coisinhas que a gente fazia, coisinhas muito pobrezinhas.”

Ensaaios, tempo e espaço para aprender e ensinar a brincar

Um dos momentos mais marcantes ao longo de todo o processo de construção do *Texturas* terá sido o momento dos ensaios. Para Rita, estes tornaram-se muito para além de um espaço de aprendizagem e expressividade, um espaço também de sociabilidade e

partilha, no fundo dimensões que o próprio ambiente laboral lhe conferia quando aí estava integrada. Por outro lado, ao contracenar com pessoas mais novas, a protagonista sentia desempenhar um outro papel, já não profissional, mas sim de expressividade e afetividade, um papel maternal, a partir do qual criaria com os restantes membros do grupo uma relação de empatia familiar.

“Ah, eu aprendi. Para além da amizade e camaradagem que tínhamos, nós às vezes trazíamos coisas de casa para comer aqui e fazíamos umas merendas e tudo isto é de dar valor. Eu sentia-me, que havia pessoas de idade, mas também tinha jovens, uma criança, que agora já é um jovem com 13 anos. Depois havia aquelas meninas especiais. E eu sentia-me quase como uma mãe deles, eu dava-lhes conselhos, eles ouviam, respeitavam, vinham ter comigo.”

Para além desse espaço de retorno ao ambiente familiar, Rita atribui aos momentos dos ensaios um período em que aprendia e ensinava a brincar. Considerando a pedagogia da expressão¹¹² através da qual se criam jogos que promoviam por um lado o fortalecimento das relações intra e intergrupais, e por outro a memória quer do passado, cuja história estava a ser contada, quer do presente, aquele em que a história deveria permanecer, este, era, para Rita, um tempo de descontração, relaxamento e uma profunda sensação de melhoria da sua qualidade de vida, até então considerada monótona e desvinculada do meio social.

“Depois os ensaios eram uma coisa enorme, nós fazíamos brincadeiras e jogos para treinar a concentração. O conjunto de todos os jogos que a gente fazia era espetacular, riamo-nos, brincávamos uns com os outros, descontraíamos. Quando íamos para o ensaio em si, que os primeiros ensaios que fizemos foi aqui, nós íamos descontraídas, não se passava nada. Íamos ensaiar, eu não conhecia muitas pessoas, não conhecia o ambiente, eu sentia-me, e eles conheciam-se todos uns aos outros e eu conhecia o doutor Hugo, a Maria João e pouco mais, não conhecia mais ninguém aqui. E de facto isso foi excecional. Foi muito bom.”

Rita reitera a importância desses jogos nos inícios da formação do grupo numa lógica de interconhecimento, de proximidade, de concentração mas sobretudo de aprendizagem e de ensino através de um ambiente descontraído onde a brincar se

¹¹²A pedagogia da expressão pode definir-se como um conjunto de valores, regras, princípios e modelos cujo objetivo é acompanhar alguém na procura da sua própria expressão, dando-lhe plena liberdade de ser e oferecendo-lhe meios para se expressar da melhor forma. Pretende ainda o desenvolvimento de atitudes criativas que levam o indivíduo a viver plena e autenticamente. A pedagogia da expressão deve suscitar estímulos e não propor impedimentos para vencer. (Cruz & Coelho, 2008: 47)

desenvolviam competências pessoais, sem, no entanto, que os participante dessem por isso.

Ainda relativamente aos ensaios, Rita esclarece que embora decorressem em horário noturno (entre as 19h e as 23h) esse nunca terá sido um impedimento para a normalidade da sua vida familiar, que apoiou a sua iniciativa. A protagonista assevera que desde o momento que começou a participar neste projeto, nomeadamente a cada ensaio no qual participava, se sentia mais feliz, mais alegre, útil e ocupada o que revertia a favor da dinâmica familiar.

“Ah, o meu marido ficou todo contente. Ele também não estava em casa, e eu vinha para aqui às 6h30, 7h, não sei bem, e ele chegava a casa por volta das 11h e a essa hora já me estava a ir embora. Mas a minha alegria é contagiante [risos]. É verdade, a alegria das pessoas é contagiante e é bom. E eu estava muito mais alegre. O meu marido numa altura em que estava muito em casa, como não tinha que fazer eu mudava as coisas de um armário punha no outro, e ele dizia “Deus me livre, qualquer dia até me sinto um estranho aqui em casa! Eu não sei aonde buscar um copo, buscar um prato!”. Porque eu sentia necessidade de ocupar o meu tempo e desde que vim para aqui eu chegava a casa alegre e bem-disposta e as coisas corriam muito bem melhor. Se eu estava mais bem-disposta o meu marido também o estava e o meu filho também. Era muito bom, era ótimo”

Interpretação do Texturas: um papel, uma homenagem

A representação cénica de Rita no *Texturas* é descrita pela própria como engraçada. A protagonista assumiu duas funções fundamentais. Em termos cronológicos de representação da peça, uma primeira que decorria ainda no veículo que conduzia o público à empresa de cortiça onde a peça seria apresentada, e um segundo momento no qual se associava ao grupo e onde a palavra não tinha lugar. Nesse primeiro momento, Rita deveria contar ao público o seu primeiro dia de trabalho na indústria corticeira, explicando os eventos, as funções, os sentimentos pelos quais passou nesse dia. Quanto ao segundo momento, a protagonista descreve-o da seguinte forma:

“Nós não falávamos a fazer aquele trajeto, pegar na cortiça, levantar a cortiça, raspar a cortiça, sentir a cortiça, passar por aquelas coisas.”

Rita recorda ter sido das primeiras pessoas do grupo de não atores protagonistas a partilhar a sua experiência de trabalho na cortiça de forma a que a peça lhe fosse adaptada. Assegura ter esse sido um momento importante para a construção da peça, e reitera, aliás, que o facto de já ter feito formações quer académicas quer artísticas terá desenvolvido em si uma melhoria na sua capacidade de comunicação. Ainda que se afirme boa comunicadora por natureza, tem consciência da importância de deter essa competência para singrar no mundo profissional. Rita interpreta essa característica como fator essencial para conseguir chegar ao cargo de chefe de linha no seu último emprego, e estabelece, com efeito, um paralelismo relativamente a uma cena de representação na peça em que interpretava o seu papel sozinha na interação com o público, demonstrando-se ter sido mediadora e líder na improvisação, fruto da sua desinibição em relacionar-se como o outro.

“Por exemplo, nós fazíamos o teatro numa fábrica de cortiça, a [redacted], mas antes as pessoas reuniam-se no museu em Lamas. Iam lá umas camionetas buscar as pessoas para aqui e depois levavam-nas de volta ao museu. Então eu ia para lá com o doutor Hugo na carrinha, e infiltrava-me no meio das pessoas, entrava com uma que viesse assistir ao espetáculo e passado um determinado tempo, deixava andar a camioneta um bocado e eu levantava-me, sem ninguém estar à espera e contava o meu primeiro dia de trabalho. Foi espetacular, até pensei “Meu deus, ali sozinha, do nada”. Felizmente correu sempre muito bem. Andava sempre na camioneta, eu e a Maria. A Maria houve um dia que me deixou ficar um bocadinho mal porque não conseguiu falar [risos]. Eu tive, não sabia o que fazer, e tínhamos de ter o tempo ocupado até entrar aqui e então comecei a perguntar às pessoas quem trabalhava ou já tinha trabalhado na cortiça e pronto aquilo até foi giro, no fundo até foi engraçado porque algumas pessoas responderam que sim ou que já tinham trabalhado e eu convidei-as a contar o primeiro dia que tinham entrado na fábrica. E acabou por se tornar engraçado.”

A capacidade de improviso na nossa entrevistada pode ser explicada pelas disposições sociais que a mesma desenvolveu quer na sua experiência de trabalho quer na sua experiência académica e cultural. Cabe aqui a incorporação de uma transferibilidade das disposições, como nos ensina Bourdieu, quando se consegue perceber a capacitação que Rita tem para mobilizar uma forma de agir, que corresponde a uma forma de ser e cuja regularidade se encontra presente nas diversas dimensões da sua vida. Pelo que nos apercebemos, seja qual for o contexto Rita consegue ouvir, respeitar e comunicar quer expressamente, quer implicitamente ao passar exatamente a mensagem de que sabe ouvir e respeitar.

Rita narra o decorrer da peça de teatro, a sua função e os sons que acompanhavam cada fase e estabeleciam o ritmo cénico e simbólico da transformação de cortiça. É na sua própria narração que imprime, como na peça, um ritmo ao som para nos explicar afincada e vivazmente as partes mais significativas.

“Primeiro tinham a cortiça empilhada, apareciam com um pedaço de cortiça a olhar, a querer sair, era muito giro. A música em si estava muito gira. Mas eu nessa parte não entrava. E depois havia uma música e era quase como um baile, nós a dançarmos com a cortiça. E eu entrava já nessa parte com os restantes colegas (...) Eramos quatro pessoas que contávamos a história e entrávamos ali, naquela parte da leveza, da dança. E depois seguíamos a carregar, havia uma música mais forte, mais pesada, e começávamos a carregar a cortiça às costas, cada vez com mais dificuldade, dificuldade, até uma parte em que parávamos, atirávamos a cortiça para o chão e vestíamos umas batas e nessa altura entrávamos na fábrica. E eu na fábrica só não participava na escolha, já que participava em tudo, passávamos para a caldeira, fazíamos lá aquela flexibilidade, a leveza, aquele jogo e aquela dança. Depois passávamos para as brocas e já tínhamos de estar a dançar, fazer que estávamos a trabalhar mas ao som da música. Depois tinha as senhoras que estavam na escolha, mas nisso não participei, nunca escolhi. Depois havia a terminar o senhor Manuel que se despedia, que tinha uma mala, estava em cima de um elevador e se despedia no seu último dia de trabalho. Aquilo era um espetáculo. Lindo, lindo.”

A protagonista narra com grande empenho o *Texturas*, e não tem dúvidas em afirmar a peça como uma consagração aos profissionais desta indústria que absorve tanta mão-de-obra no concelho de Santa Maria da Feira. A cortiça, e sobretudo, as profissões associadas à sua transformação, seja nos sectores mais tradicionais, seja nos sectores mais modernizados, acaba por manifestar-se como um marco territorial, uma imagem de marca reconhecida tanto nacional, como internacionalmente. Para si não há dúvidas, o *Texturas* representa uma homenagem àqueles que trabalham, naquele que considera, um trabalho árduo, uma vida ingrata, e que permanece na atualidade ainda que de forma mais vincada no sector da produção de cortiça cuja localização se concentra primordialmente no Alentejo.

“Para mim aquilo era uma homenagem a homenagear as pessoas que trabalham ou trabalharam na indústria da cortiça. (...) o que se pretendeu ali foi homenagear as pessoas que trabalhavam, um trabalho árduo, desde que se tirava a cortiça, que agora já há máquinas, mas na maior parte ainda é retirada com uns machadinhos, eles passam ali horas a carregar as cortiças. Aquilo é uma vidinha muito ingrata, que ainda hoje se vê no Alentejo pessoas com a cortiça às costas, pessoalmente as senhoras, que os senhores estão a tirar a cortiça e as senhoras a acartá-las. É uma vida muito ingrata. Agora, e eu fiquei

muito admirada ao entrar numa fábrica de cortiça, porque já há máquinas para tudo, não é? Quase já não é preciso gente para trabalhar. Mas é mesmo assim.”

Participar na peça proporcionou-lhe conhecer a empresa corticeira 37 anos depois de lá ter trabalhado deparando-se com um modo de produzir diferente, um modo automatizado, onde a máquina vai, aos poucos, substituindo o trabalho humano, alienando a arte a quem a tem.

“Eu fiquei encantada quando vi. Nunca mais tinha entrado numa fábrica de cortiça e quando entrei ali na fábrica onde fizemos o teatro e vi as rolhas a entrar numa máquina e sair já escolhidas e já contabilizada o primeiro, segundo, terceiro, cada qual para a sua alcofa. A gente olhava para o monitor e já sabia quantas rolhas tinha de primeira, segunda e terceira qualidade. Quer se dizer, tinha ali tudo. Disse “Meu Deus, como é que uma máquina consegue fazer?”. E é verdade, a entrar a rolha e a sair já com o traço feito; a contar as rolhas, a abrir aquele porão e as rolhas saírem contadas. Eu fiquei pasmada, nem sabia que isso existia. Pronto, saí da cortiça e nunca mais falei com ninguém, nem tive acesso a ninguém. Disse “Meu Deus...por um lado isto, a tecnologia está mais avançada”, mas por outro lado, há sempre um inverso da medalha, não é? Rouba-nos muitos postos de trabalho.”(...) as máquinas é quase sempre robôs, os robôs não faltam, não vão à casa de banho, não fumam cigarros, não se distraem quando vai uma mulher a passar. É uma série de coisas [risos].”

Rita demonstra claramente como o *Texturas* serviu de ferramenta para refletir acerca da profissão corticeira mas também sobre as transformações sociais que vão acontecendo no mercado de trabalho cujas consequências são intimamente recolhidas na vida social e profissional do Homem.

Como já tivemos oportunidade de refletir, também a indústria de transformação de cortiça passou por um processo de modernização tecnológica que veio colocar em causa um número considerável de postos de trabalho. A automação reduz os custos da mão-de-obra e acaba por potenciar exponencialmente a atividade produtiva por comparação à força humana, e Rita, 37 anos depois sente com mais força essa diferença. Não deixa de ser engraçado, porém, que “as máquinas é quase sempre robôs, os robôs não faltam, não vão à casa de banho, não fumam cigarros, não se distraem quando vai uma mulher a passar”, o que na verbalização de Rita relativamente à sua entrada no mundo da cortiça correspondesse à Rita criança que “estava sempre a trabalhar, não parava para fumar, raramente, mesmo raramente, ia à casa de banho, não falava de futebol. Não fazia nada, eu enfiava o traço na máquina. Estava sozinha no meio

daquele ambiente daquelas pessoas de idade e o que fazia era simplesmente enfiar o traço na máquina”.

Também Rita no início da sua vida adulta (apenas porque entrada no mundo do trabalho) teria sido o robot da fábrica de rolhas, que, muito oportunamente, produzia muito mais em muito menos tempo.

E depois do Texturas? Uma caixa de pandora

Depois de ter participado no *Texturas*, Rita não voltou a representar uma peça teatral, o que não invalidou a sua contínua e regular proximidade às práticas culturais e artísticas. A protagonista aprendeu a encenar, e viria, por consequência, a participar no projeto *e-mili@*¹¹³ enquanto encenadora. Confessa ter aplicado muitas técnicas aprendidas com os profissionais com quem trabalhou na preparação do *Texturas* assim como com os próprios colegas (participantes no *Texturas*).

Acabamos por assistir mais uma vez a essa disposição evolutiva que Rita vem manifestando ao longo da sua narração. Se em qualquer um dos contextos de trabalho em que esteve integrada, ambicionou atingir um patamar mais elevado e conseguiu-o, tê-lo-á conseguido, de igual forma, na dimensão participativa associada ao teatro.

Daquilo que nos é dado a conhecer, para esta protagonista o trajeto passa mais ou menos pelos mesmos marcos, seja qual for o âmbito de atuação: confronto – aprendizagem-experiência-mobilidade, ciclo que se repete seja no trabalho, seja no ambiente familiar, seja em termos de participação artística e cultural.

“ Aprende-se muito a ver, a gente vai aprendendo, não é? Por exemplo eu fiz nessas peças de teatro, era aqui em Lourosa, mas era um bocadinho mais, saiu um bocadinho do contexto que eles contavam a história de um padre que tinha passado por aqui por Lourosa, o padre Damião. Era um facto real que se tinha passado aqui e era gente muito mais velha, mais da comunidade e que também

¹¹³ O *e-mili@* é um programa da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, da Divisão de Ação Social destinado à população sénior do Concelho. Teve início em 2009 e pretende dotar os seniores com conhecimentos de informática, proporcionar novas aprendizagens e a partilha dos talentos pessoais e promover alfabetização dos seniores. O programa *e-mili@* realiza semanalmente várias atividades: Sessões formativas de Informática - com aprendizagem ou aprofundamento dos programas Word, Excel, Power Point e Internet Explorer, na ótica do utilizador. Oficina de Talentos - teatros, ensino da dança, música, costura, culinária, trabalhos manuais, Alfabetização - aprendizagem da escrita e leitura. Disponível em <http://emilia.inescporto.pt/>. Consultado em 20 de Setembro de 2014.

estiveram no Texturas. Também estavam inseridas lá nesse projeto. Mas por exemplo em São João de Ver nós levamos as lavadeiras e em Arrifana foi o alfaiate. E então fui buscar a aprendizagem que tinha para aplicar lá, até a nível de cenário foi projetado por mim, fui eu que fiz o cenário em casa e que levei para lá. Por exemplo, as lavadeiras deviam estar de joelhos a lavar uma pedra improvisada, mas estamos a falar de pessoas com 80 e 90 anos e essas pessoas não se podem pôr de joelhos. Eu tive de fazer umas caixas grandes, a descair, para as senhoras estarem de pé a lavar a roupa. E só essas coisas dos cenários, de saber as disposições dos cenários, isso tudo aprendi aqui, sem dúvida. Mesmo a entrada das pessoas, a fala das pessoas, aprendi tudo aqui. Isto foi uma escola para mim, não vale a pena.”

A experiência estética foi vivida por Rita com responsabilidade, dedicação, mais uma vez disposições estruturadas que coloca nas diferentes dimensões da sua vida, no entanto, tal não significa que incorpore em si a profissão de artista. Rita reconhece o sentimento de bem-estar pessoal, o incremento da autoestima, a valorização do ego na hora de receber um aplauso pela sua performance, e assiste-se a si própria feliz por ser reconhecida pelo trabalho que faz, mesmo que seja na apresentação de uma peça de teatro.

“(...) Na altura ficamos contentes por as pessoas virem ver e aplaudem. Faz bem ao nosso ego, ser aplaudida por aquilo que estamos a fazer. Por exemplo, na camioneta houve pessoas que quiseram vir a segunda vez, pessoas que disseram, a mim não me disseram, mas que quiseram vir a segunda vez porque tinham entrado na camioneta mais pequena e como eu vinha na maior. (...) as que iam na camioneta onde eu vinha falavam da minha história e diziam que eu fazia rir e contava coisas, interagia com as pessoas que vinham assistir ao espetáculo. E elas vieram a segunda vez só para vir na mesma camioneta do que eu, só para me ouvir. (...) E isso aí fica com o ego em cima. O João, o colega do doutor Hugo, e algumas pessoas como o presidente da câmara, as pessoas mais ilustres vieram sempre na camioneta grande, como o doutor Hugo. Aquelas pessoas especiais vinham todas na camioneta e mesmo esse, e vieram uns turistas espanhóis assistir uma vez, e eles ficaram encantados com a minha à vontade, quando tive de improvisar. E disseram na camioneta que a minha à vontade era de uma artista, mas não, não sou artista nem para lá caminho. Gostei muito de fazer, de entrar nas peças, mesmo de fazer, gostei, mas artista não, não.”

Sobre o após-*Texturas*, a protagonista refere que, embora com o tempo limitado por constrangimentos familiares, se lhe surgisse oportunidade de voltar a participar num projeto como este não hesitaria. Ao longo de toda a sua vida dedicou-se a atividades voluntárias de forma mais ou menos regular e institucionalizada, dando mostras de ter

necessidade de ajudar o outro, de dedicar tempo aos outros, sem que se sinta abdicar de si. Sente-se aliás reforçada nessa dimensão de dedicação.

“Eu comecei a fazer voluntariado, a primeira vez, no dia dos avós no Europarque. Fiquei incumbida de receber um, grupo de 300 pessoas da Trofa, que tinha de as ir receber, levá-las para dentro, sentá-las e durante o espetáculo eu tinha, eu tratava da animação, lá está, animar as pessoas que estavam mais abatidas, mais apáticas. E eu lembro-me que dei a um senhor que estava lá muito quietinho, muito caladinho, e eu fui atrás dele e abracei-o e dei-lhe um beijo na face e ele disse “Ai menina, você beijou-me e olhe que eu tenho um problema grave. Tenho cancro no estômago. Agora que lhe disse o que tenho, você não tem nojo? Em minha casa ninguém me faz um carinho, parece que todos fogem de mim”. E eles choravam...”

Rita já participou em diversas atividades enquanto voluntária, uma vez que está inscrita no programa de voluntariado Divisão da Ação Social. Denotam-se ao longo da entrevista nesta protagonista claras competências sociais e pessoais desenvolvidas e aproveitadas ao longo do seu percurso, sendo uma cidadã participativa e proactiva.

Texturas: uma ferramenta para a integração?!

Rita retrata o *Texturas* como a ferramenta que lhe permitiu quebrar a rotina e o processo de isolamento pelo qual se sentia a passar devido à sua situação de desemprego. Refere-se como alguém solitário que, embora se reencontrasse na realização das formações, sentia a solidão durante os dias que passavam, sempre iguais a si mesmos. Os ensaios foram proporcionadores de sentimentos associados a uma melhor qualidade de vida, que viria a desencadear em Rita o sentimento de utilidade social.

“Foi uma situação muito agradável e como ocorreu numa ocasião em que estava meia parada, embora estivesse a fazer formação e voluntariado, não tinha aqueles meus dias todos preenchidos e sentia aquele vazio. Isto aqui foi ótimo, foi um projeto que amei fazer. Só pelo convívio com as pessoas, que quando estamos com outras pessoas o convívio é ótimo, quando não estamos habituadas a conviver, a falar, estar fechada entre quatro paredes, e na altura o meu marido trabalhava, e eu estava ali sozinha em casa. Ele saía às 13h e eu estava até mais ou menos às 22h30 sozinha. (...) E então vir à noite para aqui, para os ensaios foi uma maravilha. Conhecer as pessoas, super à vontade, fiz grandes amizades com todos eles e o que foi essencial, que me fez mesmo bem,

foi estar a trabalhar com duas meninas com um grau de deficiência elevado e ver a felicidade, o à vontade, a alegria deles quando chegavam aqui (...)”

Talvez por isso, é que elenca como maior impacto, aquele que sentiu ao nível da sua rede relacional. Efetivamente, dos impactos que Rita menciona, as relações construídas no *Texturas* são, pois, as que lhe ficam como mais-valia. Quer na aprendizagem que as mesmas lhe proporcionaram quer no espaço que nelas ganhava, assumindo, também, um papel de mestre.

“O que levei mais para a minha vida é que às vezes nós queixamo-nos por tudo e por nada e estamos insatisfeitos e pensamos ‘Só a mim é que acontece’ e eu aqui vi que não. Tenho muitas graças a dar a Deus e aprendi muito nesse sentido porque eu estou bem. Não tenho trabalho, na altura não tinha e não tenho trabalho, mas tenho saúde, tenho vontade de trabalhar, tenho vontade de continuar a fazer coisas, de voluntariado, continuo a fazer uma série de coisas. (...) Aprendi a dar valor a coisas que antes não dava. (...) Por ver pessoas com tantas dificuldades, com tantos problemas na vida e chegavam aqui alegres, saíam daqui alegres, brincavam e eu ao princípio não, estava mais triste pois achava que era uma situação que estava a passar por um momento difícil da minha vida, que estava a passar por uma situação complicada e eu ‘Que raio? Mas tenho eu alguma situação complicada olhando para estas pessoas? Têm vidas muito mais complicadas do que eu e estão felizes, então que estou eu aqui a fazer? Que eu quero da vida?’ (...) E esse ensinamento levo-o daqui. Não é preciso muito para a gente ser feliz. (...) Acho que deixei bons conselhos, principalmente aos mais jovens. Também deixei alguns conhecimentos a pessoas, por exemplo, com a Lúcia que falava mas dizia que não se sentia muito a falar. Por exemplo a falar na camioneta a falar com ela dava-lhe aquelas dicas, com a Maria, de como ela devia começar a falar. Acho que no que pude também ajudei as pessoas, mas com certeza que aprendei muito mais do que dei, do que deixei, sem dúvida nenhuma [risos].”

“Excecional. Em todos os sentidos. Ganhei aqui amigos para toda a vida, não é ‘Ah é muito meu amigo’, não, são amigos. Costumo definir os meus amigos como amigos do meu coração e amigos de ocasião. E amigos de ocasião tenho muito, mas do coração tenho poucos, mas estes sem dúvida que ficaram num lugar especial no meu coração. (...) E lembrar com carinho, lembro-me de todos eles com carinho, quando encontro alguém é sempre motivo de festa, de alegria, sem dúvida nenhuma. Mas com todos, havia uma cumplicidade, não só os que entraram como atores, entre aspas, como eu, que nós não eramos atores nenhuns. Mas também as pessoas que nos estavam a ensinar, como o doutor Hugo, a Maria João, o João, o Rodrigo. Até as pessoas da iluminação, da produção. Embora não seja tão forte como o deste grupo daqui, não é? Mas criou-se ali uma cumplicidade impressionante. Muito bom.”

Embora Rita já tivesse interesse pelas atividades culturais, teria sido a partir da sua participação no *Texturas* que viria a assistir a peças de teatro, mormente através das relações sociais que construiu também com os responsáveis da cultura, atuais agentes culturais influenciadores.

“Agora temos de fazer mais contenção de despesas, é mesmo assim. (...) Idas ao teatro, ora bem eu fui assistir a algumas peças do doutor Hugo, mas mesmo ao teatro fui ver a última peça do teatro, deixa-me cá ver, ah a última peça de teatro foi no Porto, o Jesus Cristo Superstar, foi a última. Ao cinema também vou raras vezes. Mas gosto muito de passear. (...) gosto de ir ao Mosteiro da Batalha, ao Mosteiro dos Jerónimos, ir a coisas culturais. Mas o que gosto mais do que tudo é de ler, eu devoro livros.”

No que concerne ao consumo cultural declarado, a protagonista aborda os constrangimentos financeiros associados, nomeadamente ao facto de não poder consumir cultura quando os seus preços não são coincidentes com um agregado familiar depauperado pela situação de duplo desemprego. Efetivamente ir ao cinema, ao teatro ou ainda comprar um livro implica gastos que Rita considera que não se pode permitir ter atualmente, pese embora o facto de sempre ter gostado de se manter próxima das “coisas culturais”. Não é difícil encontrar no seu discurso alguma conversão em interiorização cultural, e portanto reforço do capital incorporado, de todas as experiências que lhe possam proporcionar de alguma forma um certo progresso cultural, seja na leitura de um livro, na prática de turismo cultural, na frequência de um cinema ou peça de teatro.

Rita explica a sua disposição para a leitura desde muito jovem associando-a à prática cultural quotidiana que o seu pai tinha com a leitura do jornal.

“Não leio agora tanto quanto gostava de ler, é claro, os livros custam bastante dinheiro, embora tenha livros já há bastantes anos e agora vou busca-los e leio-os outra vez. Mas sabe bem, mas o entusiasmo não é o mesmo, não é começar ali com um livro novo. (...) embora não soubesse ler, o meu pai comprava o jornal, nem sei se era todos os dias, mas se era uma vez por semana, mas andava sempre e ainda nem sabia as letras, mas era aquela coisa “Ò pai, o que diz aqui?” e ele lá me ia dizendo, às vezes era “Agora não que eu quero ler”. Que eu tornava-me chata, que queria saber o que diziam aquelas letras. Quando fui para a fábrica, nunca me esquece, quando ganhei o primeiro salário a minha mãe deu-me uns troquitos, eu também não ganhava muito, e eu comprei uma Maria. Ai meu Deus o que eu li aquilo [risos]. Eu relia, eu sabia aquilo de cor. Não é como agora que quando leio uma revista vou ler o que me interessa, embora quando não tenho nada para fazer leio tudo, mesmo o que não

interessa. Mas primeiro vou desfolhando a revista conforme me interessa. Mas eu li aquela Maria como se fosse um livro, tudo seguidinho, meu Deus.(...) Até os meus livros da escola, quando chegavam, aquilo era uma alegria, ter um livro novo, eu lia o livro todo de ponta a ponta. (...) Eu gosto de ler tudo, gosto de ler a Visão. Gosto de ler tudo. Jornal já não gosto muito, aquilo é só política, política ou então desgraças. (...) Mas revistas de saúde, aquelas revistas que tem nas farmácias, eu gosto de ler tudo.”

A nossa entrevistada considera que a prática da leitura a munuiu de capacidade argumentativa, que associada à sua experiência de trabalho, contexto no qual era obrigada a lidar com indivíduos mais qualificados academicamente e ocupantes de posições hierarquicamente superiores à sua, lhe proporcionou um perfil de líder nas formações do clube de emprego, quando tinham que discutir algum tema.

Manuel, uma “despedida” do ofício para um “encontro” com o teatro

Manuel tem 65 anos, é oriundo de Lourosa e completou o 4.º ano de escolaridade. Trabalhou na área da cortiça aproximadamente 42 anos, assumindo o cargo de broquista. Dada a exigência física das funções que exerceu, acabou por desenvolver problemas de saúde que o tornaram inapto para o trabalho, tendo requerido a reforma por invalidez no ano de 2004.

É casado e do seu matrimónio nasceram dois filhos. A sua esposa, com 64 anos, possui a 4ª classe completa. Trabalhou na área da cortiça, como manobra na secção das máquinas, nomeadamente nas topejadeiras e rebaixadeiras. Com a insolvência da fábrica em que trabalhava, acabou por pedir a reforma antecipada, ocupando os seus dias a cuidar do filho mais velho do casal, um homem de 40 anos portador de uma deficiência motora, adquirida após complicações decorrentes do tratamento de uma atresia esofágica nos seus primeiros meses de vida. Em virtude dessa mesma deficiência, o filho de Manuel não desempenha qualquer atividade profissional, participando, durante o dia, em atividades ocupacionais promovidas pela associação *Cerci*. O seu estado de saúde tem vindo a agravar-se de forma progressiva, o que o tem levado a um grau maior de dependência à medida que os anos vão passando.

A filha mais nova de Manuel, uma mulher com 35 anos, é casada e iniciou a sua carreira profissional na área da confeção, trabalhando agora na cortiça, enquanto escolheira. O genro de Manuel também trabalha na cortiça: reabriu a fábrica do pai e juntos fabricam rolhas, o pai como rabaneador e o filho como broquista.

As principais fontes de rendimento do agregado familiar de Manuel provêm das reformas que o casal auferem.

Manuel nunca teve uma relação próxima com o teatro, senão agora. Em idade ativa manteve uma vida centrada, essencialmente, no trabalho vs. família, sem grande espaço para usufruir de bens com conteúdo cultural propriamente dito, se entendermos por “cultural” essa mais-valia que o conhecimento ou a reflexão pode proporcionar a qualquer situação vivida (Lahire, 2006). A não ser a sua participação como acólito na missa e o envolvimento em atividades religiosas, Manuel diz ter vivido sempre à margem das atividades realizadas pelos agentes culturais na freguesia. Eram coisas que, como o próprio diz, nunca lhe chamaram muito a atenção. O encontro com as artes, nomeadamente com o teatro, surge apenas com a reforma e é hoje percecionada, pelo

próprio, como um “mero acaso” que acabou por cativá-lo e por se tornar parte integrante da sua vida. Compreender os determinantes que conduziram à produção social desta prática cultural, talvez mais “necessidade”, é, pois, o desafio que nos propomos realizar nas páginas que se seguem.

Da “arte da broca” para a “arte dos palcos”

Manuel entrou na fábrica aos 16 anos. Nela começou por se ocupar a “*cortar e a endireitar arames*” para, anos mais tarde, especializar-se na “*arte da broca*”. Visto que os rendimentos auferidos na época eram insuficientes para suprir as suas necessidades, ia «mudando de patrões», transitando de empresa em empresa, até se ter instalado numa fábrica em Santa Maria de Lamas. Ao longo deste período, foi realizando sempre funções de broquista, às quais ficou a dever-lhes problemas sérios de saúde.

“(…)Tinha problemas de coluna e problemas do ombro direito e depois não podia, pois sim, depois trabalhava muito tempo de pé, à broca, por exemplo, uma pessoa trabalhava por exemplo uma hipótese, 10, 15 minutos com o pé direito e depois quando estava cansado mudava p’ò pé esquerdo, e trabalhava mais 10, 15 minutos e tornava a trabalhar com o pé direito e depois não é de estar sempre em pé esta parte [o e. aponta para uma zona da anca a indicar onde lhe doía quando trabalhava] sempre encostada aqui ao aparelho, que é um aparelho em ferro, quer se dizer e aquilo foi, foi o que o que me desgastou mais (...)”

Mesmo tendo solicitado aos seus superiores hierárquicos a possibilidade de exercer outras funções, o que lhe garantiu o desempenho, durante algum tempo, de tarefas relacionadas com a moagem e o transporte de sacos, a verdade é que o esforço físico requerido pelo trabalho foi sempre uma constante que comprometeu severamente o seu estado de saúde. Não lhe restou, pois, outra alternativa senão a de reformar-se, por invalidez:

“(…) depois tinha também o problema do joelho, e foi o que me deu mais coisa foi ir p’ à baixa até que depois uma ocasião o meu patrão resolveu e pôs-me a manobra, a manobra na moage[m] e aquilo era sempre a andar p’ra tras e p’rà frente, sempre, sempre, sempre, sempre... (...) é meter sacos daqui tirar aqui, meter ali, tirar aqui, meter acolá, quer se dizer é sempre a andar e uma ocasião o, o moço que lá estava à frente daquilo mandou-me ir carregar os, os sacos, aqueles sacos grandes do granulado, aquilo é uma coisa que é pouco menos, é quase desta altura e então aquilo é duas pessoas de braços abertos quase que

nem, quase que nem abrangia as mãos do outro... e aquilo era um peso enorme e eu fui, fui e ele disse “então, veja lá, se não pode diga alguma coisa” e eu disse “oh pá, eu não posso, então como é que eu posso?”. Ele agarrou e virou-se p’ò que lá está à frente daquilo e disse... “olhe, aqui o senhor Manuel diz que não pode” e eu “pois eu não posso” e mandou p’ra lá o outro. (...) Eu agarrei e disse assim “eu vou p’à baixa, vou p’à baixa” e andei na baixa quase dois anos e entretanto a médica disse, num dia a médica disse-me “o senhor Manuel eu acho que está na altura do senhor meter os papeis p’à invalidez”. Eu até fiquei assim um bocado embaçado, até nem, nem lhe respondi, agarrei e vim embora e então depois fui à assistente social a Fiães e... e pedi os papéis p’à meter p’à invalidez e foi, e foi assim... depois, depois fui chamado a Aveiro e depois então fui arrumado.”

O confronto com a impossibilidade de continuar a participar no mercado de trabalho é descrito, pelo próprio, como um momento *difícil*, indutor de sentimentos de *surpresa* e, em certa medida, de *vergonha*. Se admitirmos que o exercício de uma profissão é, nas atuais sociedades capitalistas, o principal elemento integrador da identidade, preponderante para a construção do *self*, logo vemos quão vulnerável terá ficado Manuel a partir do momento em que se viu obrigado a abandonar o papel que, desde sempre, vestiu. Talvez o único que, até aí, lhe tenha permitido percecionar-se como alguém capaz, com valor, com competências e saberes.

“Ah, parece que fiquei assim, embaçado, não contava, não contava com aquela resposta que ela me desse de ir p’à invalidez e eu disse “pronto, já que está na altura p’a meter os papéis, então pronto (...) ela viu, ela também viu os problemas que eu tinha, foi por intermédio dos problemas que eu tinha ela lá viu que estava mesmo na, que estava na altura de eu meter os papeis p’à invalidez, pois... [o E. fez um sinal de assentimento] Não, não era eu que lhe ia pedir, ela é que me disse “senhor Manuel eu acho que ‘ta na altura do senhor meter os papéis, pronto... e eu assim fiz.”

O vazio decorrente da falta de ocupação, mas também da perda de relações, da atualização de conhecimentos, de rotinas e de horários a cumprir, conduziu Manuel a uma vida sedentária e, em certa medida, sem objetivos e metas capazes de dar um sentido à sua existência. De realçar, porém, no seu discurso o efeito de algumas influências relacionais (sobretudo, amigos) na ativação de disposições de motivação para a prática de ações culturais, muito embora os constrangimentos de ordem económica se impuseram durante algum tempo.

“Depois de me reformar passado alguns anos eu via pessoas amigas que diziam que iam p’ à ginástica, p’ à piscina, e que iam p’ às matinés e não sei quê e que tinham que fazer inscrição no, no auditório, tinha-se que pagar o seguro, e p’ às matinés tinha que se pagar 2 euros, quer era p’ à camioneta, e p’ à ginástica 2 euros. Eu agarrei e meti-me pronto... e tem que se pagar o seguro, tem que se pagar o seguro todos os anos... de ano a ano tem que se pagar 14 euros e meio.”

“Olhe estava muito tempo parado e sabe que depois uma pessoa quer movimentar o corpo e o corpo não, não, não reage. E assim da ginástica uma pessoa parece que não mas vai movimentando o corpo e mesmo até a piscina faz muito bem aos ossos. (...) eu meti-me mais na ginástica foi por causa da movimentação e, e depois a convivência com os amigos, parece que não faz muito bem à cabeça. Uma pessoa estar em casa ou só metido no café, isso não vai a lado nenhum. Uma pessoa tem, tem que movimentar, se não movimentar já se sabe que passado pouco tempo uma pessoa quer movimentar e não pode. Até mesmo como os braços, se uma pessoa não fizer ginástica os músculos, os músculos começam a prender e a gente assim na ginástica uma pessoa parece que não mas vai movimentando e vai ganhando outra energia.”

Compreender a “necessidade” de Manuel participar em alguma atividade física ou outra ocupação que estruturasse o seu dia e lhe devolvesse a energia que deixara adormecer com a sua saída do mercado de trabalho, obriga-nos a reconhecer a força dos contextos sociais em que passou a mover-se após se ter reformado. O que queremos aqui salientar é que mesmo não tendo sido estimulado pelo seu meio familiar e profissional a praticar atividades culturais e desportivas, podemos dizer que nem tudo se definiu durante esses períodos de desenvolvimento do seu ciclo de vida. O vazio criado pela ausência de ocupação aliado às influências socializadoras da cultura “que lhe faltava” foram, quanto a nós, o terreno fértil para que Manuel se entregasse à “arte dos palcos”. Foi, pois, no contexto da participação das atividades realizadas no *Movimento Bem Estar* que Manuel recebeu a proposta de ingressar no teatro, mais concretamente, no projeto que iria dar lugar ao *Texturas*. Apesar de nunca ter tido qualquer envolvimento ou experiência na produção de peças de teatro, Manuel aceita o desafio ao lado de mais indivíduos que também manifestaram interesse pela iniciativa. Porém, com o passar do tempo poucos foram aqueles que permaneceram até ao fim do projeto.

“Então, estávamos a fazer ginástica, depois elas ficaram p’rò, p’rò fim da ginástica e depois no final foram ao pé da professora e disseram quem é que estava interessado em fazer teatro. Na altura, viemos umas... parece que umas 5 ou 6 pessoas dessas 5 parece que 2 ou 3 desistiram, passado algum tempo desistiram. Mas não... era eu... era eu, era a Helena e... e era a Dália também,

que estava no Movimento Bem Estar também, três, eram três ou quatro que ficamos. O resto depois desistiram todos. E então viemos pr'aqui ensaiar, andamos aqui algum tempo a ensaiar até que fomos depois p'òs ensaios, ensaiar p'à fábrica e fizemos o teatro lá na fábrica."

Descobrimo o teatro e os contributos da experiência

A integração de Manuel no teatro foi um processo que passou por algumas etapas. Inicialmente surgiu o convite. Manuel sentiu-se aliciado apesar de não saber especificamente o que teria que fazer. Mas, uma vez selado o compromisso junto dos organizadores, passou a integrar reuniões onde lhe foram explicados os pormenores do *Texturas*. Seguiu-se a realização de um conjunto de ensaios para os atores aprenderem a peça de teatro, treiná-la, aperfeiçoá-la e, por fim, apresentá-la ao público.

"Na altura lá na ginástica não falaram prá que era, era p'a fazer teatro depois então é que começamos, depois aqui é que começaram a fala pó que era, que era pó Texturas e tal, que era sobre cortiça (...) Começamos os ensaios no centro de dia, lá nos começamos a conhecer uns aos outros, tínhamos pessoas de todas as idades ao longo do tempo, ficamos todos amigos, muito convivência, lá chegou o dia em que tivemos de fazer a peça Imaginarius do Texturas. Tive a tarefa da pessoa de ser rabaneador, de ser manobra e na última cena tive a personagem ter de dizer adeus ao trabalho. O que tenho a dizer é que fomos sempre, sempre amigos uns dos outros. Muito convivência, muitos piqueniques, o que mais me chamou a atenção foi o piquenique fizemos foi na frente da fábrica de [REDACTED]. Tivemos no canal 1, o nosso mandatário foi o senhor Alberto Serra e o acompanhante. Eu, o que mais gostaria de ter visto eram as imagens do nosso piquenique que fizemos em frente a firma de [REDACTED]."

Do discurso de Manuel, sobressai a importância que dá aos momentos de ensaios e ao convívio estabelecido entre os integrantes da equipa. Ingressar na realização do *Texturas* não só permitiu-lhe uma reaproximação ao universo que acabara de deixar, mas também uma oportunidade de alargar as suas redes relacionais. Uma vez que este projeto era integrado por um grupo de indivíduos heterogéneos em termos de capital social, cultural e origem social, esta experiência permitiu-lhe estabelecer um contacto relacional junto de indivíduos distintos do seu meio, tal como proporcionou a oportunidade de realizar trocas de conhecimentos e o enriquecimento do capital cultural por via da partilha das suas experiências.

“Isso era uma convivência muito grande [discurso impercetível] quer-se dizer, parece que não mas a gente chegava lá e íamos lá cumprimentar todas as pessoas, depois chegava outro dia e nós íamos, sempre a conviver com as pessoas. Parece que não mas aquilo, nós fomos ganhando amizade uns com os outros. Com todo o respeito não é. A pessoa chegava lá e chamava quase pelo nome a pessoa, chamava, conhecia uns aos outros. Até porque foi muito tempo que andamos a ensaiar. Dá para ver que foi um tempo muito agradável e muito bom. (...) O que tenho a dizer é que fomos sempre, sempre amigos uns dos outros. Muito convivência, muitos piqueniques, o que mais me chamou a atenção foi o piquenique fizemos foi na frente da fábrica de [REDACTED]. Tivemos no canal 1, o nosso mandatário foi o senhor Alberto Serra e o acompanhante. Eu, o que mais gostaria de ter visto eram as imagens do nosso piquenique que fizemos em frente a firma de [REDACTED]. (...)”

A familiaridade com a temática da cortiça e o envolvimento com algo que ilustrava o que tinha sido o seu trabalho ao longo da vida – e que, de certo modo, era uma parte da sua identidade – contribuiu, quanto a nós, para a sua permanência no projeto e forte implicação na realização das atividades que eram propostas. Esse entusiasmo foi tamanho que conduziu-o a partilhar as suas experiências pessoais junto dos restantes elementos da equipa. Isso refletiu-se, por exemplo, na iniciativa que teve em levar para as reuniões alguns dos seus objetos pessoais de trabalho, característicos da sua vida laboral com a cortiça para, de certa forma, dar realismo às vivências que iriam ser representadas.

“(...) Isso, essas reuniões que havia aqui, quando vínhamos aqui, por exemplo vínhamos fazer serviço de, de trouxeram p’aqui cortiça, trouxeram pr’aqui alguma cortiça e a gente já ia fazendo algumas coisas da cortiça e... até que eu tinha lá duas faixas de cortiça até muito boa e eu cheguei a trazer também p’a demonstração. Cheguei a trazer o, o burro, o burro que era de descascar cortiça, cheguei a trazer o burro.(...) Agora havia pessoas que por exemplo nunca tinham trabalhado na cortiça, mas lá foram indo, indo, indo e foram encaixando, até porque tinha as miuditas de lá de cima do centro essas aí nunca trabalharam com cortiça, mas foram indo, indo e foram encaixando uma coisa na outra. Agora p’ra quem trabalhou na cortiça já não tinha grande dificuldade, não é, já sabia muita bem o que é que tinha que fazer.(...) Por entender que era preciso, por exemplo também tem lá o, o tachoquinho por exemplo, o tachoquinho que era onde antigamente a minha falecida mãe levava o comer, o tachoquinho que é daqueles que tem aqui assim uma tampa e vira e prende do outro lado. Aqueles tachos pequeninos que tinha aquela tampinha vermelha em cima, era o que se usava antigamente p’a levar o comer e eu tenho lá isso tudo em casa guardado. (...) era p’a demonstração, por exemplo... por exemplo pessoas que foram ver a peça, eles algum dia tinham visto o burro, ou tinham visto o esporão, tinham visto a galheteira do óleo, não tinham (...) Ah pois não conheciam não. Por exemplo eu tinha lá o pé de linhas, o pé de linhas

que era p'a medir a rolha... nem toda a gente conhece o pé de linhas, não é, dentro de [discurso impercetível] da rolha."

"Marcava. Marcava por exemplo no final, no final quando eu tinha que estar lá escondido, tava lá escondido no meu serviço e eu é que fazia o fecho, eu é que tinha a mala de artes de dar a despedida do trabalho, fazia o meu servicinho, mas antes de começar, parece que não eu estava lá em cima agasalhadinho e tal e os outros meus colegas estavam a, a fazer o serviço deles e tal e eu estava lá cima e parece que não veio assim uma reza, uma força por mim e eu transpirava assim por todo o lado, até que chegava a hora de eu entrar em cena, fazia o meu servicinho e parece que não ficava assim, parece que ficava assim entusiasmado com o que estava a fazer e, e suava assim por todos os lados até que chegava ao ponto e mostrava as minhas peçazinhas, mostrava-as uma por uma ao pessoal e depois no final então metia tudo dentro da malinha e dobrava a batazinha, metia-a na mala e ia-me embora e dava a despedida à peça, ao teatro. (...) Ficava porque aquilo que a gente fazia parece que não mas dava assim um choque, a despedida do trabalho... (...) Pois a gente estava a fazer a peça e eu é que fui dar a despedido ao trabalho, do que estávamos a fazer, sobre a cortiça, que era o Texturas. Parece que não mas aquela coisa comove assim um bocado, dizer adeus ao trabalho.(...)"

Ainda que (co)movido pelo entusiasmo de "se" mostrar, de "se" valorizar por via da profissão que, outrora, o definiu e fez ser quem é, Manuel revela, simultaneamente, atitudes menos pró-ativas no processo de conceção e criação do espetáculo. Apesar dos conhecimentos e saberes que teve oportunidade de acumular na área da cortiça, Manuel evidencia uma total confiança (talvez mais, submissão) às orientações dadas pelo encenador, mesmo quando não concordava inteiramente com as suas propostas.

"Eh pá ele não percebia mas sabia muito bem aquilo que queria não é. Ele de certeza que antes de fazer essa peça foi a alguma, ele já tinha ido à fábrica ver como era o coisa da broca, a rabaneadeira, ele foi ver isso tudo. As máquinas de, de, os tapetes de escolher, as topejadeiras, ele de certeza que foi ver isso. Agora a gente tinha que ir naquele regime daquilo que ele nos dizia, não é, ele não nos ia dizer uma coisa e a gente fazer outra. A gente tinha que fazer aquilo que ele dissesse, pois claro. (...) Não, eu tenho que fazer aquilo o que ele manda pois claro. Vou em frente aquilo o que ele diz, não vou fazer o contrário."

"No Texturas era, era rabanear, era manobra, andar com as redes de rolhas à cabeça, aos ombros, à cabeça e depois no final foi a despedida a mostrar o burro, mostrar o pé de linhas, mostrar o esporão, mostrar a faca, uma faca da rabaneadeira, mostrar o tocho do comer e depois dobrar a batazinha bem dobrada e metê-la na mala e vir-me embora, e dizer adeus ao trabalho. (...) O que me deu mais prazer também foi a coisa de estar na rabaneadeira a

rabanear. Eu, eu até, no ponto eu até gostaria mais é de estar mesmo à broca, a picar rolhas mesmo, era a minha arte. Mas não deu p'ra ir p'ra isso pronto, fui p'ra rabaneadeira. Mas era a rabaneadeira parada [discurso impercetível] trabalhar e a pessoa tinha que estar lá a rabanear e a fazer traços. (...) Porque ele se calhar não chegou a esses pontos, sei lá. (...) Não, não, eu não ia propor. Ele é que dá as [discurso impercetível] não sou eu. Eu simplesmente ia cumprir aquilo, a minha tarefa que ele me mandasse, uma pessoa não tinha nada que, dizer para ir a broca e fazer, eu não chegava a esse ponto.”

Parece-nos existir aqui alguma margem para pressupor que as atitudes de Manuel face ao encenador são, em certa medida, o reflexo do que aprendeu e praticou, durante anos a fio, no seu contexto de trabalho. A hipótese de que partimos é a de que as disposições de obediência e respeito pelas hierarquias convocadas pelo seu contexto de trabalho foram sendo transferidas (talvez mais, atualizadas) para os ensaios do *Texturas*. Mas não só. Do seu discurso, sobressaem, igualmente, outras qualidades disposicionais tais como o esforço, a tenacidade, o rigor e a disciplina no trabalho. Manuel refere-se ao *Texturas* como um trabalho que deveria ser feito com muito rigor, seriedade e responsabilidade, atitude essa que se refletia não só nas suas condutas durante os ensaios, como também nas críticas que proferia em relação a algumas das condutas adotadas pelos elementos mais novos do *Texturas*.

“Naquele, naquele momento que estava a atuar eu sentia-me pois claro. Embora não fosse grande profissional mas, naquela altura a gente estava a fazer o que estava a fazer e eu entendo que estávamos a fazer tudo pelo melhor. (...) P'ra mim ser ator é representar como deve ser e fazer tudo direitinho, nada.. não é um estar a fazer uma coisa e o outro estar a fazer outra. Fazer por fazer aquilo que lhe está marcado no serviço, não é eu estar a fazer uma coisa e aquele estar a fazer outra. Se o meu serviço é este vou ter que fazer aquilo que estou, que me mandaram fazer. (...) Não, eu p'ra mim até gostava mais assim pois claro. Eu gostava que ele, daquilo que ele me mandava fazer, não era eu estar a fazer uma coisa e... eu gostava que ele me mandasse fazer aquilo que eu tinha de fazer, pronto. Sabia o que tinha que fazer agora... não era, não era... uma pessoa fazer uma coisa qualquer, isso não. Eu gostava mais que ele dissesse “olha o Manuel vai fazer isto e aquele vai fazer aquilo” e assim, parece que não mas cai, cai muito bem. (...) Aquilo, a personagem que fiz aquilo era trabalho na mesma, pois claro. (...) Eu para mim encaro como um trabalho, pois claro. Como um trabalho e responsabilidade.”

Para completar o retrato de Manuel, é preciso, ainda, dar relevo ao conjunto de dinâmicas sociais que possibilitaram que aquilo que começou por ser uma simples

forma de ocupar o tempo se tornasse uma prática apaixonante, capaz de o comover (se quisermos ser fiéis às palavras do entrevistado). Integrar o *Texturas* permitiu-lhe uma reaproximação a um meio que, para ele, era de grande significado, desde logo por lhe dar a possibilidade de recriar episódios tão próximos à realidade que viveu na profissão. Salientámos, aqui, a função de projeção do Teatro, ao permitir ao ator reviver experiências, emoções, sentidos tantas vezes reprimidos, abandonados, suprimidos ou, simplesmente, colocados em suspenso, por força das circunstâncias em que se vive. Não se trata aqui de desvalorizar o importante papel do *Texturas* na estruturação do quotidiano de Manuel, assim como na ampliação de redes de sociabilidade capazes de se constituírem um suporte a vários níveis. Na narrativa do entrevistado sobressaem, pois, esses dois grandes efeitos. Trata-se, antes, de enfatizar aqui o papel catártico e projetivo do teatro, tão evidente no discurso deste protagonista.

“É o nosso ganha-pão e foi aquilo o que aprendemos, se fosse outra profissão de certeza que gostaria da outra que tinha, que aprendia, mas foi essa que aprendemos é o que agente é obrigado a gostar, pois claro. Foi o que nos deu algum cerco toda a vida não é? (...) Uma pessoa ficava assim, eu parece que não mas tinha ocasiões que tava a fazer a peça e parece que não uma pessoa ficava assim e comovia-se e transpirava assim por todos os lados com aquela coisa de querer fazer o melhor, parece que não mas uma pessoa tinha ocasiões que uma pessoa chegava ao fim e suava por todos os lados, aquela coisa que ficar assim comovido sabe. (...)”

“Se me convidarem para fazer mais peças de Teatro vou, então não vou porquê?! ... então, eu estou sempre ativo. (...) Já penso de outra maneira porque já nos entusiasma mais. Já me chama mais a atenção, pelo que ele está a fazer, o que ia levar ... Já é outra coisa.”

Texturas motivou Manuel a prosseguir com a sua atuação no teatro. Após esta peça, participou em, pelo menos, mais quatro apresentações. Uma sobre a violência doméstica, outra relacionada com animais, uma outra consistia na declamação de uma poesia e, finalmente, e ainda em fase de ensaios no momento em que a entrevista foi realizada, uma apresentação de dança contemporânea. Manuel teve, mesmo, que aprender em algumas das peças as falas dos personagens, o que desencadeou nele a disposição para ler mais, estudar e memorizar.

Lídia, “porquê que se diz experiência e não se diz teatro”

Lídia tem 63 anos, é oriunda de Lourosa, concluiu a 4ª classe e iniciou a sua atividade profissional aos 13 anos na área da cortiça como escolhedeira onde trabalhou até aos 40 anos. Terá, no entanto, saído do emprego e começado a concorrer para outras áreas. Neste período teve aulas à noite que lhe conferiram o diploma do 9º ano de escolaridade, e, por intermédio da ajuda de conhecidos consegue um emprego como auxiliar da ação educativa. Exerceu esta profissão ao longo de 15 anos, até que por conta de problemas familiares acabava por não ter a mesma disposição e produtividade no trabalho. Após acompanhamento médico terá sido encaminhada para uma baixa médica que durou três anos, período findo o qual terá requerido a reforma antecipada. É casada e fruto do seu matrimónio teve um filho. O marido tem 63 anos, detém a 4ª classe completa, e iniciou a sua atividade profissional na área do comércio. Com a insolvência do seu negócio, o marido terá solicitado também a reforma antecipada mas os descontos para a Segurança Social que efetuara até então atribuíram-lhe um valor escasso a ser pago. É na sequência desses poucos recursos que desenvolve, paralelamente, a atividade de jardineiro para complementar o orçamento familiar. O filho já não vive com os pais, é divorciado e tem um filho. Lídia vive apenas com o marido e os rendimentos que o casal obtinha até então era procedente do trabalho de ambos. No entanto, desde que Lídia se reformou a principal fonte de rendimento do agregado passou a provir da reforma de ambos os elementos do casal, complementado com o trabalho de jardinagem do marido.

Lídia é uma mulher que desde cedo teve que trabalhar para ajudar a sustentar a sua família. Apesar de ter frequentado a escola, o insucesso escolar e as restrições de uma educação familiar austera reprimiram as suas motivações e possibilidades de envolvimento junto de atividades culturais. Ao longo da sua vida, a necessidade de sobreviver e suprir as suas necessidades básicas e a dos seus familiares levaram-na a fazer esforços para garantir o seu sustento e construir os alicerces para a sua estabilidade. A partir do momento em que transita da área da cortiça para as escolas, sente necessidade de compreender as atitudes e comportamentos dos jovens que a circundavam. Assim, integra uma formação e no âmbito das atividades deste projeto, tem o seu primeiro encontro com o teatro, onde acaba por integrar o espetáculo “*Retratos de Família*”. Esta experiência conduziu-a a outros projetos, entre os quais o “*Texturas*”. Esta incursão pelo mundo do teatro foi vivenciada por Lídia como uma

catarse emocional redentora, pois a partir daí manifesta ter sentido a vivência de um impacto significativo das artes na sua vida.

A curiosidade que a levou aos palcos

O primeiro contacto da entrevistada com o teatro decorreu de forma inesperada. A sua motivação não partiu propriamente de um interesse pela arte de representar, mas ocorreu, antes, fruto de um acaso proporcionado por via de uma preocupação sobre uma realidade do seu contexto de trabalho.

Uma vez que transitara de profissão, passando de escolhedora de rolhas, na área da cortiça, para auxiliar da ação educativa numa escola, Lúdia teve alterações significativas no que respeita à própria caracterização do seu contexto laboral. Se antes efetuava um trabalho manual, rotineiro, que não obrigava ao desenvolvimento do seu sentido crítico relativamente aos acontecimentos que a circundavam e restringiam o seu grau de relacionamento entre os demais que a circundavam, quando integrou uma escola e passou a desempenhar funções no âmbito de um serviço prioritariamente relacional, onde tinha a obrigação de lidar com o outro em circunstâncias diversas, sentiu a necessidade de compreender a realidade daqueles jovens com os quais lidava.

“O Dr. Hugo começou aqui, aqui mesmo aqui mesmo neste sítio. Começou aqui a fazer uma formação, eu a minha maneira, não sei se era formação... (...) ...não sei bem se era um projeto qu’ele tinha qu’era, portanto contra a e, e, como é que se diz? (...) Toxicodependentes, pronto...E, e então ele começou pelos pais. Hmmm não era pelos que tinham pessoas era pelos pais que quisessem vir, começou pelos pais e, e, e eu soube... Não sabia do que se tratava, não sabia mesmo. Hmmm portanto soube que havia aqui qualquer coisa em, e eu andava confusa nessa altura, andava mesmo confusa. Confusa qu’eu trabalhava nas escolas e eu andava confusa como é que os miúdos eram tratados, como é que os professores tratavam os miúdos, como é que os, como é que os miúdos tratavam os professores... Havia ali uma coisa qu’eu não não não percebia nem da parte dos miúdos mas também não percebia da parte dos grandes e então eu bem via o que se passava tudo o que era palestra eu aparecia porque eu andava confusa e eu via que havia qualquer coisa e eu vim, vim para participar, não vim para ficar, não sabia que havia uma continuidade até. (...)”

Inicialmente, a formação não terá correspondido às expectativas de Lúdia. Ela esperava que se tratasse de um colóquio com características mais formais do que de facto sucedeu. No entanto, apesar disso continuou a comparecer às sessões e

progressivamente adquiriu interesse pela temática. O estreitamento das relações estabelecidas neste contexto foi de tal forma intenso que mesmo após o término do financiamento do projeto, o técnico que levava avante este trabalho disponibilizou-se voluntariamente para dar prosseguimento às atividades que realizavam. Foi neste contexto em que surgiu a iniciativa da realização de uma peça de teatro intitulada “*Retratos de Família*”, no qual a entrevistada integrou o elenco.

“(...)Quando cheguei aqui, fiquei muito.. lá está, fiquei decepcionada não fiquei contente porque pensava que era assembleia com muitas pessoas e vi aqui meia dúzia de pessoas todas conhecidas minhas ou quase todas conhecidas, umas seis, sete ou mais, e um homem que era o Dr. Hugo a organizar aquilo e eu sentei-me numa mesa redonda muito injuriada e tal mas fiquei. Portanto depois havia outra sessão e eu tornei a vir e a vir até que fiquei e comecei a fazer parte daquilo pronto. Comecei a fazer parte daquilo. Aquilo durou muito tempo muito tempo. Até que o Dr. Hugo não tinha mais... como é que eu hei de dizer, já não era financiado para estar ali, portanto já tinha acabado mas ele não queria deixar, e nós não queríamos deixar não é... um grupo grande foi embora um grupo mais pequeno acabou por ficar e ele acabou por vir voluntariamente. Então o quê que se passou?! Passou-se com tudo, isto é o que eu penso, foi o que eu ouvi dizer, até pode não ser assim e haver contados diferentes não é, com tudo que nós participamos com tudo o que nós fizemos, com tudo o que nós concordamos e não concordamos, nós tentamos fazer uma pecinha de teatro. Dr. Hugo a frente e tudo e tentamos fazer uma pecinha de teatro e que portanto ficou os retratos de família.”

A partir daí Lúcia dá início à sua integração no teatro. Após a realização do *Retratos de Família*, integra o *Texturas*, igualmente, sob a coordenação de Hugo Cruz. Neste projeto, junta-se a outros elementos oriundos do *Movimento Bem Estar* e começaram a realizar ensaios para fazer uma peça de teatro sobre a cortiça. Contudo, no seu discurso a entrevistada frisa que no âmbito do processo de preparação do *Texturas* houve para além dos ensaios algo que distingue como sendo as “*experiências*”, imprimindo-lhe uma carga significativa muito forte em todo o processo de preparação da peça. Estas “*experiências*” são descritas como os momentos de convívio e de interação estabelecidos entre os elementos da equipa e que contribuíram para a integração do grupo e ao estabelecimento de relações emocionalmente significantes.

“(...) foram ao projeto Movimento Bem Estar na altura que eles estavam a fazer a ginástica pedir quem, pedir portanto, informar quem é que queria vir para participar na peça de teatro assim-assim... e daí que essas pessoas apareceram, até que essas pessoas apareceram e começaram mesmo andar a sério, depois ensaiávamos aqui, e depois quando tal já não ensaiávamos até que começamos

depois a ir ao terreno ensaiar, à fábrica não sei se demorou muito a coisa a acontecer não é. Começamos a ir a fabrica fazer ensaios e mais ensaios, portanto, eu tive ensaios mas eram muitas experiencia, não era ensaios era mais experiências... (...)... Porque ensaio, eu faço uma distinção porque é assim, ensaio é uma coisa decorada faz assim e faz assim e diz isto e diz aquilo. Experiencias era aquelas experiencias que fazíamos, nos fazíamos ginástica, nós fazíamos uns com os outros, nós conhecíamos-nos, e depois era uma coisa que notava-se, ou se calhar por ter falta disso não sei, eu falo muito, eu falo muito de mim. Era uma coisa que notava que aquelas pessoas lá estavam com eles, porque depois não era só o Dr. Hugo, era o Dr. Hugo e outras pessoas a ajuda-lo.”

No *Texturas*, a temática da cortiça sendo próxima da realidade vivenciada ao longo da vida de Lúcia, tornou a peça significativa para ela. Quando tenta descrever a sua personagem não consegue empregar em palavras propriamente o que era, mas entendia que o seu papel, tanto como os dos seus colegas de elenco, exercia um propósito na história, mas sentia, particularmente, projetar o que fez ao longo da vida, nos palcos.

“(...) Quem ensaiou tinha um objetivo, que estava a fazer-lo se calhar até nem sabia qual era o objetivo nem eu cheguei mesmo a saber qual era o objetivo, portanto eu penso porque eu fazia porque eu ouvia, eu penso que o objetivo era o cansaço do trabalhador era o cansaço do trabalhador portanto porque o trabalho na fábrica da cortiça era muito muito cansativo muito desumano, era muito desumano, era impressionante então eu penso que era aquele cansaço, o cansaço do trabalhador. Mas depois já não era o cansaço do trabalhador, porque já era um apanhar, era uma ansiedade, portanto nos quando chegávamos ao cimo, nós subíamos assim um labirinto, subíamos uma calçadita que lá tinha e quando chegávamos ao cimo era de quem mais queria correr cansado, era teatro, era quem mais queria correr para chegar o primeiro. Havia aqueles mais atrasados que fazia de conta que era mais atrasado mas eu não sei porquê, não conseguia ser a primeira. Era e depois portanto era assim quem chegar tem emprego quem não chegar não tem emprego era assim uma coisa... é assim eu não sei qual era o objetivo daquilo, cada um agora lê como... eu li assim mas eu acho que se for toda gente individualmente a contar sem me estar ouvir que vai contar diferente. Portanto... portanto foi essa parte. Depois tinha a outra parte que era vestir as batas, que era as batas vinham... lá está tudo apanha o trabalho as batas vinham de cima havia uma pessoa que ia lá cima de uma grua, não sei como é que era aquilo e depois chegava cá baixo uma a uma, e depois toda gente se alinhava e cada um vestia a sua bata com muita pressa porque vinha a cortiça, porque vinha a cortiça e tinha-se que trabalhar e tinha-se que trabalhar e a fabrica era mesmo isso era sempre andar não havia tempo para respirar. E portanto eu como trabalhei numa fábrica, portanto eu naquela altura não trabalhava numa fábrica, trabalhava numa escola mas vim de uma fábrica e como eu trabalhei numa fábrica eu associava à minha vida. Agora eu não sei se toda gente se associou assim não é. Eu depois, depois daí entramos

num labirinto e as pessoas e nós estávamos para lá uns para cada lado, não sei qual era esse sentido, num sei, também não percebi os sentidos todos... até e íamos para a fábrica íamos para as máquinas, só que as máquinas estavam paradas não é, e nós fazíamos de conta que estávamos a trabalhar nós fazíamos os movimentos como queríamos, não era o movimento natural, era cada um fazia o seu movimento como queria, aquela rotina daquele movimento, portanto, (...) fazia aquilo pela rotina, eram esses movimentos que nós fazíamos e pronto depois passamos para outro sector em que cada sector fazíamos uma pecinha assim dentro do que eu estou a dizer... diferentes... a caldeira também fui fazer a caldeira, o que era a caldeira, era, era as rolhas a borbulhar, a cozer, e então o quê que nós fazíamos?! Umas pegavam nos sacos, outras pegavam nas cortiças e borbulhávamos era a caldeira, portanto que não tinha nada nada a ver com o natural era uma caldeira humana, não era rolhas, era humano. (...) e isso aí é uma experiencia muito muito muito boa, para nós, para nosso interior, isto não é teatro, é ir buscar o nosso passado de alguma maneira diferente (...)”

Esta experiência tão próxima que teve entre o teatro e a sua própria realidade influenciou na própria forma como ela construiu a sua representação sobre o que é o teatro e o que é o desempenho do trabalho do ator. Passou, nesse momento, a ver o teatro como uma forma de expressão artística onde o indivíduo acaba por dar um pouco de si para retratar uma realidade. No seu discurso abdica do pensamento da arte enquanto um fim em si, mas entende-a, antes, como uma redenção do íntimo subjetivo de cada um, sobretudo porque ao representar via muito do seu próprio *self* envolvido no contexto da cena, o que lhe fazia associar a ficção à sua vida real.

“(...) O que eu pensava é que teatro era decorado e ensaiado ali.... E é teatro e ca fora és tu. Eu fiz teatro, que eu não considerava ser teatro, mas é teatro. Eu fiz teatro e não considerava que teatro era isso. Eu senti que teatro é isso mas para além disso é muito mais tem muito de nós, ou melhor de mim. Eu acho que para mim quando estou a fazer uma peça de teatro, já fiz três e preparo me para outra, eu acho que quando chego ao palco que não é nada. Aquilo que eu estou a fazer acho que é só um bocadinho daquilo que fizemos todos juntos. O que é teatro? Não sei o que é. Antes de mostrar a peça, eu já senti tanta coisa tanta coisa, que eu depois não consigo transmitir às pessoas. Eu já senti e já vi tanta coisa tanta coisa, e vou para as pessoas e só mostro um bocadinho disto, eu mostro um bocadinho disto, do tanto que senti, tanta coisa, tanta coisa. Não consigo fazer isto só para mostrar as pessoas, e eu sinto, mas eu não mostro tudo o que sinto, não consigo. A minha intenção é mostrar tudo. (...) Tem que sair da pessoa. Senão é como se me desse aqui um livro e eu lesse. Não pode. Tem que sair da pessoa. Pode se fazer uma leitura, mas não sabe o que se lê. Acho que não se pode ser um ator. Tem que sair daqui. Porque senão é o mesmo que pegar na cadeira e por ali, não, tem que se pegar e sentir. Não sei. Não sei. (...) agora vejo e assisto a teatros não é teatro, isto é tudo dentro de mim (...) Portanto eu associava. Portanto via onde eu tinha fria ali encolhidinha cheiinha

de frio muito mal vestida. Roupitas finitas em cima de uma das outras os pés geladinhos. Pronto mal vestidinhas. Eu ali não podia aquelas mãos cheinhas de frieiras do vento de estar sempre com as mãos frias. Mas como eu era, os outros se calhar também era, não sei. Cada um... portanto eu consegui ali, o que eu quero dizer vou tornar a dizer eu consegui ali naqueles dias todos, eu consegui recordar a minha vida de adolescente, de criança que ainda devia ser criança que já trabalhava e não brinquei mas depois eu brincava, quer-se dizer não pus aquilo como uma coisa, ui não quero estar aqui que me faz lembrar isto, que me faz lembrar aquilo... não! Não eu não brinquei mas agora vou brincar e esqueceu-me que tinha esta idade... brincava, brincava mesmo só brincava, metia-me com este, metia-me com aquele, quem quisesse que pensasse o que quisesse que eu é que estava na boa [riso]... pronto e não sei o que hei de dizer mais... pronto foi assim uma experiencia, e porquê que se diz experiência e não se diz teatro. Foi uma experiencia muito boa muito boa para mim... e pronto depois também consegui gostar de teatro... consegui... consegui gostar de teatro... consegui...”

A descoberta de si e da sua história

Já quando integra a peça “*Retratos de Família*”, Lúdia inicia um conjunto de mudanças no seu quotidiano. Quando trabalhava, por restrições de ordem financeira que não possibilitavam a sua participação ativa em atividades culturais, ou mesmo no investimento em bens materiais e imateriais que fomentassem o aumento do seu capital cultural, Lúdia via-se bloqueada no seu espaço doméstico. Em virtude da realização da peça, a protagonista teve a oportunidade de conhecer lugares onde nunca tinha estado e entrou em contacto com diferentes realidades daquela que até então conhecia.

“(...) Pronto, Retratos de Família foi o Dr. Hugo que organizou connosco e isso deu uma evolução para mim também, porque eu era um bicho de buraco, mas eu já estou muito mais desenvolvida que isto já foi há muitos anos. Portanto eu comecei a ir representar ao Porto a Lisboa a não sei a d’onde e mais não sei a d’onde quer dizer eu corri o país todo, fiquei a ... quer dizer eu só ganhei, eu não ganhei dinheiro, ganhei em muito, porque eu ganhei em muito, ganhei conhecimentos, ganhei muito, não ganhei dinheiro mas ganhei muito, portanto e libertei-me. Fui capaz de fazer coisas que não imaginava que era capaz de fazer e pronto e então continuamos sempre. (...)”

Lúdia reconhece a experiência no teatro como um processo catártico na sua vida. Desde a sua experiência com o *Retratos de Família* que admite ter alterado a representação que tinha de si mesma e reconhece que isso a terá influenciado na transformação da sua forma de ser e de estar com o outro.

“(...) eu não era capaz de falar para as pessoas ficava a tremer de tal ordem que não era capaz e eu não sei como é que eu consegui ser capaz de falar para as pessoas, ser capaz de falar, ser capaz de estar aqui a falar consigo, ser capaz de subir acima de um palco e falar para as pessoas. Portanto, eu consegui libertar-me. Portanto é assim, foi uma terapia para mim, foi um tratamento, foi uma terapia, eu consegui botar cá para fora aquilo que tinha cá dentro, aquelas dificuldades todas, aquelas incertezas todas que tinha cá dentro, como é que tratam assim os miúdos, como é que os miúdos tratam assim, como é que em casa é assim, como é que podia ser assim, mas como é que os outros não podem falar, porque os outros criticam... era aqui uma confusão que hoje liberto...”

Ao fazer uma retrospectiva sobre a sua história de vida, Lúcia descreve a vivência de uma realidade instável e vulnerável. Oriunda de uma família alargada, cujos rendimentos não eram suficientes para suprir as necessidades básicas de todos os seus constituintes, experimentou condições de vida que podem ser consideradas de pobreza extrema. Além disso, os constantes desentendimentos entre os seus pais proporcionam uma instabilidade emocional que marcaram a sua infância e é lembrada não só pela precariedade em que viveu mas pelo medo e pela insegurança que o ambiente perturbado criava. A vivência destes *handicaps* afetivos de certa forma fundamenta a sua introversão no âmbito das relações. À medida que passou a integrar novos contextos relacionais, nomeadamente a catequese, o trabalho e até mesmo o próprio casamento, teve a oportunidade de afastar-se desta realidade e almejar a conquista de alguma tranquilidade e estabilidade.

“(...) nós éramos 10 irmãos e era naquela altura, era muitos filhos sem condições em casa, uma sala e um quarto feito cá fora, e uma cozinha cheia de buracos, dormíamos, cheguei a dormir 4 pessoas numa cama todas atravessadas, portanto, eu vim, eu vinha do frio, vinha da fome, vinha da sede, tinha sempre fome, comia coisas que precisava, eu comia mas não era coisa que enchia a barriga, a minha mãe fazia era, chamávamos caldo, era tigelas de caldo era assim que nós falávamos e eu as tigelas de caldo que era couves e um bocado de arroz lá dentro e as couves que se ia ao campo buscar que a minha mãe fazia uns campitos isso não faltava e as migas que a minha mãe a noite nas côdeas do pão ela cozia o pão uma vez por semana lá em casa, ela cozia o pão e depois nós a canalha deixávamos as côdeas e ela ia aquele pão e esmigalhava-o todo numa tigela e de manhã levanta-se e cozia na água com cebola batata e nós chamávamos aquilo migas. Nós comíamos uma tigela de migas antes de ir trabalhar daí que eu falo nas migas. (...) quando era novinha queria sair de casa, queria exprimir-me. Consegui ir a catequese, coisa que ... eu gostei muito da catequese, e quis ser catequista, mas eu era muito novinha. Mas apontaram o nome, cheguei a casa e disse ao meu pai, e ele aceitou mas com reservas. Lá está. Consegui dar catequese uns anos, gostava do contato com as crianças, gostava. Antes não se convivia. Fábrica não se convivia, casa era um terror,

maus tratos muitos filhos. Eu quando vinha da fábrica e via o telhado tremia toda e eu não gostava não queria ir para casa porque sabia que ia haver confusões em casa. Eu era muito humilde. Os meus pais andavam sempre pegados. O meu dizia mal da minha mãe, a minha irmã mais velha era pelo meu pai e eu fazia tudo tudo, tudo, tudo, para ele não dizer que os filhos queriam comer, mas a minha mãe não fazia o comer, e então eu via que não havia comer feito então punha logo as panelas no fogão. Eu fazia tudo, para o meu pai não dizer, ela está ali e não faz caso. Eu fazia tudo para que houvesse paz. Ir a catequese era o bocadinho onde eu me libertava. Mas depois veio o casamento. Ai, ai. Parou. Lá está. Fazia tudo o que fazia quando era pequena, então eu fazia tudo, tudo, para ser um casamento exemplar.”

Ao mencionar as suas vivências no teatro, sobretudo quando entra em pormenor sobre a sua integração na peça *Texturas*, a entrevistada destaca a importância dos momentos de convívio entre os integrantes da equipa. Estes permitiram-lhe a integração num contexto relacional harmonioso e a vivência de momentos aprazíveis, contrariando a perturbação, medos e inseguranças vivenciadas no seu processo de socialização primária. A fortificação dos laços estabelecidos com a equipa permitiu-lhe o desenvolvimento da confiança em si e nos outros, dando-lhe o sentimento de mudança na forma de ver-se a si mesma e tudo o que estava ao seu redor.

*“(...) Aquelas pessoas eram muito carinhosas portanto eu recebia dali um carinho e via que eles davam ali um carinho que mudava a minha vida. Aquele carinho que eu recebia, aquele carinho que eu vi, mudava a minha vida, mudava a minha maneira de pensar eu recebia e tinha para dar, portanto era muito mais que ensaio, portanto para mim foi fantástico. E pronto a partir daí começamos a ir para os ensaios, muita gente a colaborar, e depois vinham-nos buscar e levavam-nos para lá e depois vinham-nos trazer e ate que daí seguiu o *Texturas*, pronto não foi uma coisa muito rica muito rica (...)”*

O teatro como uma fuga da realidade

O entendimento dos benefícios que o envolvimento com a arte faz a si mesma passa a fazer com que Lúcia não encare o teatro sob uma perspetiva estética mas antes de uma forma utilitária. O teatro e a sua participação no *Imaginarius* passa então a ser vista como um escape à sua realidade, onde pode sentir-se à vontade e, por breves momentos, não pensar nos seus problemas do quotidiano.

*“(...) Pronto estamos a ser preparados... mas eu não estou a ser preparada para o *Imaginarius*, eu estou a ser preparada para mim... eu não me interessa*

dos Imaginarius, quando tal lá chegar até posso nem lá chegar e até nem poder ir... é que... eu estou sempre a espera da terça-feira aquele bocadinho à noite é... eu sei lá... é um bocadinho de férias que eu tenho todas as semanas. Eu acho que é mais que férias... é um momento que eu saio de casa, saio dos problemas, liberto-me ... e deixo de ser eu naquele momento... sou eu, mas sou eu, sou outro eu. Deixo de ser esta Lúdia pesada, deixo de ser eu e quando chego a casa já vou mais levezinha... [riso]... (...)eu não sei o que ele vê, ele só diz, já sei não foste mas havias de ter ido, vai, vai, vai pá reunião que é o que te faz falta. Não deixa de ser uma humilhação mas eu agora, olhe vai, e vou mesmo. E eu vou e chego a casa e está tudo bem, não chego com medo. No sei mudou. E fui eu que eu mudei. E eu tenho a certeza que eu ao mudar me os outros também. É como o meu filho, ele gostava muito da mãe mas gostava de dominar e agora... acho que tudo mudou, já não me veem como aquela que não presta, veem que presto não sirvo só para cozinhar não é? Esse mau ambiente mau estar que tive toda a minha vida, toda... estou agora aos 60 anos a libertar-me mas sinto-me bem. O passado está passado, serve para ver o que fiz mal. Casei tinha 22 anos, mas eu era muito inocente. Era mesmo. Era humilde, era tudo tao lindo e diferente da realidade. uma ilusão mas que acho que foi uma inocência.”

O convite a esta introspeção que Lúdia faz a si mesma no âmbito da participação destas atividades contribuiu não só como um aspeto propulsor de mudanças na sua vida emocional e social, mas, inclusive, faz-lhe assumir uma postura crítica sobre como se relaciona com os outros. Exemplo disso passa pela forma crítica com a qual descreve a vivência no contexto do próprio casamento.

“ (...) Apanhou-me numa altura que eu acho que foi a minha salvação. Eu enquanto vinha para aqui distraía. Não estava sempre a matutar. O Texturas foi uma ajuda muito grande na minha vida, se calhar ninguém acredita como eu estava ali no teatro e me estavam a ajudar de outra maneira. Portanto foi uma ajuda muito grande muito grande muito grande. Depois eu tava a fazer o tal teatro e o meu filho e o meu neto iam e ficam a olhar para mim e aquilo satisfaz, aquilo satisfaz. Se eu não andasse aqui não tinha nada disto. Coisas pequenas que parecem que não são nada mas para mim é grande. (...) ganhei saúde, ganhei outro modo de vida, ganhei alegria, e não foi preciso ir para psiquiatrias, nem discotecas para me soltar. Tudo o que fiz desde que vim par aqui desde do começo, só ganhei só ganhei, ganhei... acho que fiquei rica. Rica em como vejo a vida. O meu marido não tem nada a ver comigo. Eu acho que ele é mais pesado. (...) Enquanto eu vivi a obedecer e a humilhar-me, vou mas ele não quero, e tirei carta e deixei de conduzir porque ele mandava vir... eu vivi sob o medo, eu vivi assim a minha vida toda. E a partir que comecei andar aqui nisto, comecei a ver as coisas de outra maneira, tu não queres mas eu vou, sem ser preciso fazer barulho, ainda ontem fui para um passeio, mas eu disse eu vou, acho que havias de ir é uma maneira de conviver, e eu noutra tempo não ia, mas vou e fui. Ele hoje sabe que eu digo anda mas que se ele não quer ir que eu vou. Ele sabe que eu perdi o medo. Sempre me considerei mais humilde que me punha debaixo da pata. Esta libertação eu não a podia ter, porque olhava muito a ele e à família dele. E a minha sogra depois falava mal de mim. Hoje não sinto

nada disto. Libertei. Hoje vejo as coisas diferentes. (...) começo a ver que não sou só eu, afinal o meu problema é menor, aprendi a perceber que todos temos problemas, e temos que viver com eles, e os problemas deixam de ser problemas e vem outros. Que é mesmo assim. Eu aprendi isso. Portanto deixei de pensar que eu é que sou aquela que não sou capaz de nada e que não percebo. Aprendi que assim como eu tenho medos os outros também têm.”

Esta experiência no teatro despertou na entrevistada o desenvolvimento da sua autoestima, a construção de uma confiança que antes alegava não possuir, um gosto pela vida e a atenção pelas atividades culturais, passando a integrá-las de forma ativa. Despertou ainda a semente de uma mudança que se antevê mais profunda, na medida em que, nas suas próprias palavras, transporta a mudança promovida pelo *Texturas* para a sua própria vida. Atente-se, então à última frase da sua narração.

“(...) participo no Movimento Bem Estar que é uma ajuda muito boa e vou para a piscina nunca tinha ido, nunca. É agora com esta idade que parece que estou a nascer. (...) Eu ocupo-me no dia-a-dia. Eu gosto de ir ao café. Eu não é ir tomar café. É ir ao café. Estar com pessoas. Posso não conhecer ninguém, mas tomo o meu café, e ouvir aquela música aquele ambiente calmo já é uma terapia. Tudo para mim me faz bem. Porque eu antes não podia nada. E sinto me bem (...)E agora é que comecei... [risos] eu sinto onde mudei. Mas eu não fiz para mudar. Eu fui mudando. Lentamente... foi lentamente... não sei (...) Sinto que quando dou por ela estou diferente. Ai como é que eu agora reajo diferente? Como é que eu não gostava de música e agora gosto, não sabia dançar e agora sei. Não gostava de cozinhar e agora é uma terapia. Com gosto. Ah afinal Lídia és capaz ou não és capaz. Eu em casa continuo a fazer o meu teatro [risos]. Acho que era impossível dizer que mudei no Texturas e que não mudei em casa, é obrigatório se mudo no Texturas isso revê-se em casa.”.

Albertina, “ou sobre o que não se consegue dizer em palavras”

Albertina tem 71 anos. Proveniente de uma família alargada, não frequentou a escola porque este foi um privilégio concedido aos seus três irmãos homens. Ela e a sua irmã gémea ficaram em casa para ajudar os pais na agricultura. Começou a trabalhar na cortiça aos 30 e trabalhou nesta área por mais de outros 30 anos. Encontra-se atualmente reformada. Casou aos 21 anos. O marido, que também trabalhava no sector da cortiça adoeceu e viria a falecer em consequência de um acidente de trabalho. No seu discurso retrata uma relação conturbada muito motivada pela dependência de álcool do marido. Este, nos momentos de consumo excessivo adotava comportamentos agressivos, e Albertina identifica-se dessa forma como vítima de violência doméstica. Na impossibilidade declarada de terem filhos, Albertina e o marido adotaram uma criança, uma menina, atualmente com 22 anos, casada e com um filho. Albertina recompôs a sua vida familiar e vive com um companheiro, também viúvo, porém, revive de certa maneira num contexto de hostilidade, vendo reproduzidas, atualmente, as condições de agressividade pelas quais já tinha passado no seu primeiro casamento.

Albertina tem uma postura presente e participativa nas atividades da comunidade que integra. Além do envolvimento com o teatro, participa no rancho folclórico, nas atividades religiosas da igreja, e no *Movimento Bem Estar*. Portanto, o seu envolvimento com o teatro apesar de surgir na sua vida como um acaso, não mais decorreu como acaso, assumindo-se numa lógica de continuidade e importância da presença da arte na sua vida.

Início do envolvimento com o teatro

Albertina participa no *Movimento Bem Estar* e foi por intermédio do convite realizado pelo *Imaginarium* que passa a integrar o *Texturas*. No âmbito do fim de uma das atividades que realizava, representantes do projeto fizeram a proposta aos presentes de integrar uma iniciativa com vista a realização de uma peça de teatro. Albertina foi uma das voluntárias que se disponibilizou de imediato. A partir daí teve algumas reuniões onde lhes foi explicado, de forma mais detalhada e profunda, de que se tratava a peça. Tal aconteceu até ao início dos ensaios que viriam a ocorrer no Centro Social de Lourosa. Neste processo, a entrevistada revela que nem todos os que inicialmente se

tinham comprometido permaneceram, alegadamente, por não terem gostado da experiência.

“(...) Olhe, andávamos num... num... numa ginástica ali à beira do posto médico em Lourosa e depois foi lá aqui a doutora. (...) Então pediram, prontos, para arranjar pessoal para o teatro... Prontos, quero dizer com isto que pediram ajuda não é? (...) E então ela como sabia que a gente que andava lá e que havia aquela ginástica elas foram lá. Elas foram lá e nós ao sair da ginástica elas estavam lá e realmente conheci a doutora [redacted] mas a outra não a conheci. (...) E então a gente demos o nomes, muitas deram o nome. Algumas saíram, não gostaram, fizemos aqui algumas coisas, não gostaram e saíram. Mas eu disse: “Eu não, eu vou continuar”. Continuei. Foi daqui que eles souberam as indicações e então foram e a gente inscreveu-se. Depois tratou-se de virem aqui em x dia para combinar tudo. A gente começou a fazer aqui os ensaios, os primeiros ensaios aqui. Os velhinhos iam embora e nós íamos às nove horas da noite para aqui. Depois, o senhor doutor Hugo e o senhor doutor Rodrigo falou com o senhor ali de Mozelos, que tem uma fábrica ali em Mozelos... Eu não sei agora o nome dele, ele foi espetacular. E então nós começamos a ir fazer os ensaios para lá porque tinha muita largueza, tinha tudo. Aquilo era... aqui só foi para dar um bocadinho de exemplo àquilo que a gente ia fazer mas lá, Deus me livre, aquilo lá foi espetáculo.”

Após esta peça, participou em, pelo menos, mais três apresentações. Uma sobre a violência doméstica, outra relacionada com animais, e uma outra consistia na declamação de uma poesia. No âmbito da realização destas peças, acaba por viajar e conhecer outros lugares, pessoas, experiências, sobre os quais nada conhecia até então.

“(...) E prontos, e olhe, e eu gostei muito, gostei muito e... e ficamos a conhecer várias pessoas, várias pessoas ficaram a conhecer a gente também e prontos. Olhe, eu daqui para a frente queria que houvesse mais teatros, mais coisas para a gente conviver e... Como é que eu ei dizer... são as coisas que ficam na memória da gente...ficam na memória da gente e alguns marcam bem a gente. Não é? Porque eu fiz um... Já fiz dois... Depois do da cortiça e depois da gente fazer fizemos aquele na Vila da Feira e depois fizemos um livro de tudo e tivemos um cd mas eu ainda não vi o cd porque eu não tenho aquilo para ver mas aquilo visto é bonito. Quer-se dizer, o que eu queria dizer com isto, depois então fizemos o outro lá a repetir e fizemos na Vila da Feira. E depois lá fiz... e depois parei um tempito em que andei um bocado baixa, assim baixa físico e assim mas depois tornaram-me a pedir e eu fui. Lá fui fazer um e já fiz dois. Olhe, ao vir fazer um fizemos outro que aquilo era um espetáculo, não era um teatro, era um espetáculo. Em oito dias ensaiamos, fizemos o espetáculo, fizemos tudo e a senhora era de Lisboa [referindo-se a Madalena Victorino].”

Os convívios provenientes dos momentos de ensaios, bem como de todas as apresentações públicas dos espetáculos nos quais vai, entretanto, participando são significantes no seu discurso, sobretudo porque este contexto proporcionou a Albertina o alargamento das suas redes relacionais e de sociabilidade, bem como a fortificação daquelas que já tinha constituído.

“O que é para mim? É maravilhoso. É maravilhoso. Gosto, gosto. Preparo as minhas coisinhas e digo: “Está na hora de eu ir”. Vou. Chegamos lá e abraçamo-nos, beijamo-nos e tudo. Depois vimos embora e fazemos lá o ensaio, convivemos, ri-se, faz-se um bocadinho de ginástica e convivemos aquele... aquele das sete... das sete... não é bem das sete... ele às seis menos um quarto vem-nos buscar aqui. A gente às sete horas já lá esta. A gente pode esperar um bocadinho. É uma horinha ensaio. Às oito horas já vimos embora. É uma horinha de ensaio.

E a gente fica, pronto, pelo menos eu fico e pelas minhas colegas também é o mesmo porque elas ficam: “Até amanhã!” ou “Até terça!” ou... [ri-se] Todas contentes. E prontos... E a gente, olhe, participa. Gosto de participar porque fez-me bem conhecer a [redacted], a... (...) Eu não sei, olhe elas são todas um espetáculo, são todas um espetáculo. O doutor Hugo, era outro que não sei bem o nome dele, era a... Acho que se chamava Victorino, que também era espetáculo. Todos eles, todos eles. Eles veem a gente, eles abraçam a gente, a gente... Ainda quando foi o teatro ali no Palácio de Cristal eles estavam lá e o que nos ajudou na cortiça também estava lá. Eu desci abaixo do palco e olhei assim para o doutor Hugo. Sei que estava lá um rapaz à beira dele mas vim à beira do doutor Hugo. Eu vinha à beira dele. Eu não sei como é que me chamou à atenção... Eu disse: “Olhe, então está aqui?”. E ele abraçou-me, abraçou-me. E assim... E prontos. Olhe, são conhecimentos com que a gente fica... Olhe é uma coisa que deixa saudades.

Claro, claro. Pessoas, pessoas. Que elas conheciam-me. Com certeza. E eu não as conhecia a elas. Depois elas diziam assim para mim: “Ai eu vi-a na televisão, você a falar”. E eu: “Atão e como é que você me conhece?” “Atão eu não a conheço? Então se eu a vi na televisão a falar”. Pessoas que... Por exemplo, ali no Palácio de Cristal, pessoas que a gente não conhece... Foi muita camioneta, muita camioneta, muita, muita, muita, muita... De tanto lado eu via, aqui de Lourosa, tudo. Depois pessoas nós não conhecemos, elas abraçavam a gente, elas... “Ai o que vocês fizeram! Ai que foi tão lindo! Ai que...”. Desta maneira e daquela. Elas elogiavam-nos daquela maneira que Deus me livre. E a gente fica... A gente fica... A gente fica assim, como é que eu hei-de dizer... A gente fica contente, a gente fica... Olhe não tenho palavras, não tenho palavras. Não tenho palavras. A aplaudir o Palácio de Cristal, aquilo é muito grande, aquilo estava repleto. Tudo repleto. Não tenho palavras.

A pró-atividade da entrevistada refletida pela sua participação constante nos projetos culturais da comunidade onde está integrada reflete-se no processo de criação

da peça, mais especificamente no que se refere ao *Texturas*. Na medida em que estava integrada num grupo onde permanecia alguma heterogeneidade na relação com o sector corticeiro, especificamente no que se refere ao envolvimento profissional tão próximo à história da cortiça, Albertina assumiu uma postura interventiva e participativa fazendo sugestões e partilhando o saber que tinha da sua experiência de vida com o intuito de enriquecer o trabalho que estava a ser desenvolvido, não só em termos de conhecimentos práticos do trabalho, mas também, e de forma solícita, no que se refere à rede de relações que poderia ativar para satisfazer alguma necessidade premente.

A gente foi aprendendo porque o doutor Hugo perguntava explicações. Perguntava as coisas. Depois uma dizia assim “Olhe, fazia-se assim no meu tempo, andava-se com as gigas à cabeça, com a cortiça nas gigas. E depois havia as escolhedeiras a escolher nos tapetes. E depois havia as mulheres com a cortiça à cabeça a levar a cortiça para as bancas para os homens rabanearem. E depois havia o broquista na broca a picar as rolhas”. Aquilo foi tudo uma explicação assim porque ele diz que não sabia daquilo. Depois... Prontos e a gente cada um explicou aquilo que fazia. Eu expliquei aquilo que eu fazia.

Elas tinham trabalhado noutros lados, noutras fábricas. Mas também andavam com a giga à cabeça ou... Porque antigamente era assim, tanto ia o homem como ia a mulher. Lavar rolhas no cloro, naqueles tanque de cloro. Cada um disse a sua função. Está a entender? E ele foi aprendendo com aquilo, porque ele até apontava tudo, ele foi aprendendo com aquilo que a gente lhe disse e depois pronto. “Uma fábrica... A gente precisava de uma fábrica para fazermos esse trabalho”. E eu até disse assim para o Doutor Hugo: “Vá aos Amorins”. Mas depois lá teve alguém que lhe disseram para ele ir ali a Mozelos e então foi ali em Mozelos. Mas ele, o Doutor Hugo, também foi aos Amorins. Foi aos Amorins que depois o [REDACTED]... Chama-se [REDACTED], ele é... Todos eles eram muito meus amigos porque eles gostavam muito de mim porque eu era muito trabalhadeira. Eu não sei que coisa é que eu tinha que estava aqui a fazer este trabalho e já queria estar a fazer aquele acolá. Eu era... Eu não é... Pode-se dizer: “Estás-te a gabar!”. Não! Eu tinha aquela coisa de trabalhar. Era dia de receber o dinheiro... Você pensa que eu me lembrava de dinheiro ou o carago? Não me lembrava. Era de trabalhar, só trabalhar. (...) E assim... Mas o que eu quero dizer, eu todo o lado que eu participe todos gostam de mim.

A entrevistada retrata o seu envolvimento e empenho no trabalho que desempenhava como uma característica que lhe conferia carisma junto das pessoas que a circundavam. Isto é destacado não só no contexto do trabalho, como também nas suas relações sociais, mas também é projetado no contexto do teatro, sobretudo quando menciona as relações que estabeleceu com os integrantes mais jovens do grupo.

Todos gostam de mim. Eu cheguei a vir para a baixa e eu chegava à fábrica e o encarregado escondia-se assim, atrás das brocas, que as rabaneadeiras eram logo a seguir... As rabaneadeiras eram assim e o tapete já ia assim a gente também tinha que andar por baixo dos tapetes, não era só por fora. E ele escondia-se atrás, atrás de uma banca dos broquistas para eu ir por lá baixo e ele meter-me medo. Eu chegava lá e abraçava-os, abraçava os meus colegas de trabalho, os rabaneadores, abraçavam-me e eu abraçava-os a eles. (...). O encarregado abraçava-me. Assim uma coisa simples. E depois, quando vim embora, eu fazia uns campitos e ele como quis fazer uma garagem... Ele tinha um terrenito que tinha uma hortalça mas depois quis fazer uma garagem e ficou sem o terrenito com a hortalça e como fazia o campo tinha muita hortalça.... Olhe, veja lá como eu era... Levantava-me às cinco horas da manhã para deixar o comer feito para o meu falecido homem e para a minha filha, lavava roupa, ia colher a hortalça. E de inverno, com o frio. Ainda vinha de andar abaixo da Rua 5 de Outubro aqui a Vila Verde trazer-lhe a hortalça e eles ainda estavam lá, ainda não se tinham levantado e eu deixava pendorado no portão e ia para baixo, pegava já na saquinha da panela do comer, já tinha tudo pronto para a minha filha e para o meu homem. Só chegava a casa e pegava na saquinha e ia já para o trabalho. “Foi você que deixou aquilo no portão?”. “Fui sim senhor”. Prontos. Depois já morava aqui e eu ia mais a minha filha buscar um bocadinho de clipe [eucalipto] ao monte e ele vinha mais mulher. Vinha a sair de casa mais a mulher dele. Eu cheguei à beira dele: “Oh Justino!” e dei-lhe um abraço e tudo. Era assim, tudo assim, numa coisa normal, assim... Não sei, não sei. E as pessoas viam e tudo. (...)

Relativamente à experiência de estar em palco, Albertina aponta uma certa comoção na realização do que fazia. Não apenas por encantar-se pelo simbolismo inerente ao que era desempenhado mas também por poder fazê-lo junto de pessoas com quem nunca antes imaginara trabalhar.

“E depois, aquela cortiça que a gente trazia pelo estaleiro fora ou assim ou assim ao ombro ou assim nas costas ou à cabeça conforme nós quiséssemos pôr. Depois, chegávamos aos sítios de estarmos os dias todos no monte lá à nossa beira, quando a gente chegasse ao destino o outro estava às batatas e nós toca, toca, toca a vestir-nos... hum... pegávamos no... o que estivesse aqui, à beira do monte... chegava cortiça a mim, o outro chegava ao outro, outra chegava ao outro, ele pegava e chegava-me a mim, eu chegava a outro, chegávamos assim todos uns aos outros. Os do fim, os do fim... Eles uma vez até se riram tanto que fui a última... eu fui a última e eles acharam graça ao meu correr porque eu comecei a correr e eles riram-se tanto... Mas a gente nada... E depois a gente passava por uns... estava, redes de rolhas, sacos de rolhas, tinha assim um carreirinho e a gente estava depois assim nesse carreirinho, nesse carreirinho... eu estava por exemplo aqui e a outra estava ali... porque o carreiro não era assim a direito, tinha as suas curvas... e depois o labirinto porque era as pessoas passavam onde a gente estava... passavam com umas lanternas para

eles verem a nossa cara porque... Aquilo, aquele foi muito giro, muito giro, eu gostei muito e as pessoas foram todas impecáveis umas com as outras, tudo. Aquilo foi meio ano, para cima, para cima, meio ano nós todos juntos a conviver com os professores, nós colegas, aquilo foi espetáculo.

Olhe quer-se dizer que esse espetáculo que eu estava a falar, depois juntamo-nos todos no palco e faziam todos que andavam à bulha. À bulha assim, à bulha. Calhava-nos sempre esse rapaz que faz o reclame [ri-se]. E esse pegava e depois e ele, ele, e vinha de trás o pé para cima da barriga dele e todos, tanto valia ser mulher como ser homem, botavam o pé a fazer assim. Aquilo, prontos, a gente a falar é uma coisa, mas a ver... Ai toda a gente gostou e tenho a certeza que se você falar com gente que sabe mesmo falar que foi um espetáculo.

(...) Nós a ensaiar as duas e era também esse senhor que era o Manel e que falou aqui para você. O Manel. Trabalhou comigo nos [REDACTED]. Quer-se dizer, Ele disse “alguém há de lá estar” e como já estava melhorzinho foi. Foi mas não participou porque não podia. E então nós quando chegou à hora, nós subimos para cima do palco e começamos a fazer o trabalho. Olhe, a música era tão linda, tão linda, tão linda. Os músicos, os músicos em cima do palco, nós a... a fazer gestos com a música. A gente não falava. A fazer gestos todos com a música. A pequena... a gente fazia o que tinha a fazer... a pequena... eu estava em pé e a pequena também em pé e nós fazíamos os gestos assim. Nós estávamos assim com as costas viradas uma para outra, assim, ela estava com as costas viradas para mim e eu para ela, assim, e depois ela vinha assim, vinha assim e fazia assim e ficava virada para mim e depois nós ficávamos assim e eu e ela ficava virada para mim, quando dava aquela volta assim ficava virada para mim mas depois fazia assim um jeito, assim, e ficava o meu par, agarradas uma à outra. E depois fazia ela e depois ela tornava-se a virar para mim e a gente fazia um gestinho assim como a dançar com a música, assim. Depois, a gente largava-se e eu ficava assim no mesmo sítio e ela ia para tirar-me de meio um bocado. Ela vinha assim a correr muito para mim mas chegava à minha beira e estacava, se não botava-me ao chão, já foi assim. Ela chegava à minha beira mas era assim, um bocadinho com... com... com carinho e assim com amor e assim sem... sem... e fazíamos assim muito devagarinho, assim, muito devagarinho, assim, assim muito devagarinho. Olhe, até me vinham as lágrimas aos olhos. E depois, as outras já tinham feito todas o trabalho delas e era eu depois sozinha depois lá a fazer o meu trabalho. (...) Olhe... Mas aquilo ficou marcado que eu depois até chorei. Porque aquilo.... Uma pessoa da minha idade trabalhar com uma criança da escola e eu não sei como é que sou... Eu abraçava com amor.

Mudanças significativas na sua vida

Dado ao seu envolvimento em outras atividades culturais, nomeadamente no rancho folclórico, Albertina não reconhece que o envolvimento do teatro tenha promovido mudanças significativas na sua vida, até porque já está habituada a desempenhar tarefas que exijam a exposição junto do público e o envolvimento com a arte.

Eu não sei, eu já é por Deus. Já é por Deus. Vou para cima de um palco... e faço o meu trabalho sem nervos, sem nada. Também já estou habituada porque eu ando num rancho folclórico e desta idade ainda danço.

Ainda danço. Estou habituada, não é? Mas uma coisa não tem nada haver com a outra, não é?

Sim. Uma coisa totalmente diferente. Mas prontos, a gente vai assim todos juntos, assim a andar para cima e assim e faz cada um o seu trabalho. Se nós formos duas ou três ou se nós formos quatro fazemos o nosso trabalho, depois acabamos o nosso e os outros vão fazer os deles, não fazemos todos a mesma coisa. Não é a mesma coisa. Só depois ao fim, para a gente se despedir do público e assim, então aí é que é todos a mesma coisa.

Albertina afirma que, com o teatro, aprendeu uma nova forma de trabalhar própria do teatro. Além disso, apesar de no *Texturas* ter uma relação forte com o que foi o exercício da sua carreira profissional, no teatro teve a oportunidade de experienciar novas atividades neste meio por via dos papéis que representava, que até então não o tinha feito na vida. Por outro lado, destaca a aprendizagem na sua forma de ser e estar com os outros, a aquisição de conhecimentos, e uma maior sensibilidade para compreender a mensagem do teatro.

Olhe... O que é que eu aprendi? Aprendi a ser melhor, aprendi a amar as pessoas, a conhecer pessoas e aprendi coisas que eu não sabia, coisas que não sabia, aquelas coisas que a gente tem que fazer no teatro, coisas que a gente tem que fazer, aquelas coisinhas todas que nos ensinam para nós fazermos. A gente aprender é muito bom. Se você quer que eu explique melhor pergunte-me mais que eu...

Gestos. Gestos de trabalho. A gente fazia aquele gestos como se andasse a trabalhar. Aquilo tudo como se a gente andasse a trabalhar.

Pois eu já tinha andado a trabalhar, não é? Mas eram gestos diferentes.

Olhe é conhecimento que a gente lida com as mesmas pessoas e aquele... não sei... aquele gosto, aquele gosto e aquele prazer de ir fazer aquilo porque gosta e vamos ter com as mesmas pessoas. Uma coisa dali leva a gente a ir para a outra.

Gosto. Gosto. Eu digo assim... Participei no teatro da cortiça. Olhe já fomos ver um teatro à cadeia de Custóias. Espetacular. Ai eu gostei tanto, tanto, tanto, tanto. Ai que eles são um espetáculo, ai que homens bonitos e tão jeitosos. O que estou a dizer não é maldade, não é nada. Estão lá homens. Ai que eles têm um valor, que valor eles têm. Foi tudo pelo doutor Hugo e a Maria João. Foram eles que nos ensaiaram a nós que os ensinaram também a eles lá. E nós então fomos todos convidados para ir lá ver esse teatro. Foi espetáculo. Ai espetacular. Depois a gente fica com a memória daquelas coisas que fazemos, daquelas coisas que vimos fazer. Está-me a entender?

A gente fica com aquela memória. Olha eu fiz isto, eu fui ver aquilo, eu fiz, fiz... hum... um espetáculo, eu já fiz um teatro, eu já... Olhe, eu não sei, eu não o que hei-de dizer mais. Faça-me mais perguntas a ver se...

Outro dos efeitos que a participação artística gerou em Albertina, apesar de não podermos alegar com certeza que tenha sido a partir do Texturas, diz respeito ao facto de, apesar de ser analfabeta, não saber ler e escrever, Albertina ter assumido uma postura autodidata e ter procurado um livro onde pudesse começar a aprender a fazê-lo.

“(...) Os pais não podiam, era só nas terras a trabalhar e tudo, não puderam. Era eu e a minha irmã, que éramos gémeas, a trabalhar nas terras, toca a andar para a frente. Os meus irmãos já todos sabem ler. (...) Nascemos três raparigas e três rapazes. Os três rapazes e a rapariga foram e eu e a minha irmã que somos gémeas, a outra mulher de lá que está em Penafiel, somos gémeas e fomos as primeiras que os meus pais tiveram, é que não fomos à escola. Não era obrigatório, olha, trabalhamos. (...) Aprender a ler nunca fui à escola. O que eu fui à livraria, comprei um livro e disse assim: “Olhe eu queria um livro para aprender a ler” e ele disse assim: “Você já andou na escola?” e eu disse assim: “Nunca andei!”. Ele foi ao sitínho e trouxe aquele ali e disse assim: “É este livro que é para você. Para você aprender”. Depois uma senhora que mora à minha beira começou a ensinar-me e eu as coisas que já sei leio e as coisas que eu... “Aquela letra assim, esta letra assim, é assim”. Já vou lá. Ontem não peguei nele. Antes de ontem eu peguei no livro e fui assim, comecei: “Ai esta letra é o p, o e, o e, o p e o i, pai, o pai do caio, o pai do caio é catita”. (...) Eu não sei, olhe foi, foi um gosto que eu disse: “Ainda hei-de aprender a ler, ainda hei-de saber fazer o meu nome, ainda hei-de saber fazer o meu nome”. E eu faço mas ainda tenho que ter a fotocópia à beira, mas faço. Ainda não me entrou na cabeça fazê-lo sem fotocópia.”

Teresa, “la vie en rose”

Teresa tem 63 anos, fez a 4ª classe no ensino regular e o 9º ano na iniciativa Novas Oportunidades. Começou a trabalhar na fábrica de cortiça com apenas 13 anos, para aprender a escolher rolhas, função que viria a desempenhar durante 25 anos. Após a empresa ter falido, Teresa viria a integrar o mercado da economia informal recorrendo a biscates em várias empresas familiares da região. Esta forma de segmentação do mercado de trabalho funciona, para alguns indivíduos e famílias, como um complemento de rendimento que permite ter melhores condições de vida e, nesse sentido, fazer face à pobreza (dupla atividade); porém, para os indivíduos e famílias cuja fonte de rendimento é exclusivamente o recurso à economia informal a precariedade e a vulnerabilidade à pobreza são bastante mais elevadas, já que há uma ausência de proteção social, o que se reflete ao nível das pensões e dos subsídios. A este respeito, Teresa tem a reforma antecipada, de um valor inferior a metade do salário mínimo nacional, o que é revelador das consequências quer do desemprego precoce, quer da integração nas franjas da economia informal. Considera ter casado tarde comparativamente à sua geração, com mais de 30 anos, e tem, fruto desse casamento, um filho de 24 anos, atualmente trabalhador por conta de outrem. O marido, com 53 anos, encontrava-se desempregado, recebendo subsídio de desemprego, na sua vida profissional trabalhou na indústria da cortiça enquanto broquista. Ambos desenvolvem atividades paralelas para angariar recursos extras para fazer face às responsabilidades financeiras.

Quando solicitada para participar no estudo, Teresa respondeu com entusiasmo e afínco, entregando-se profundamente ao nosso pedido, tendo relegado e delegado as tarefas domésticas, uma vez que não queria estabelecer tempo para a realização da entrevista.

La Môme: o acesso às artes, à cultura e à cortiça

Teresa destaca da sua infância a proximidade que tivera com o setor artístico e cultural por via da participação do seu pai no Grupo Cénico de Lourosa, que tinha por base o teatro. No grupo, o seu pai integrava o elenco musical, onde tocava violão.

Teresa tinha assim um acesso privilegiado na plateia, tendo criado o hábito de assistir a peças teatrais.

Teresa que era ainda criança, não esquece certas peças às quais assistiu, tal como não esquece o seu primeiro dia de trabalho.

“ Eu entrei para a fábrica no dia... numa terça-feira, no dia 30 de Outubro, o ano é que eu não sei, já não sei o ano, de Outubro, uma terça-feira. Tinha 13 anos. De cortiça, de rolhas, queria aprender a escolher rolhas. Foi sempre a minha profissão, a minha opção... Depois andei lá ate aos 15 anos e só aos 15 anos é que fui para a Caixa de Previdência. Pronto. A fábrica fechou, há 24 anos, se hoje estivesse aberta ainda hoje lá andava. Porque é assim, é uma fábrica, é de diversas idades, mais novos, mais velhos, muito mais velhos, assim. Eu entrei com a minha pré-adolescência, p’ra lá. Pronto foi a profissão que eu escolhi...”

A ternura ativa da 5ª arte: participação proactiva

Teresa participou em vários projetos ao longo do seu percurso. Juntou-se a uma associação designada “Clube de Pais”, movida pelo seu papel de mãe, ficou curiosa com um cartaz publicitário que invocava a participação de possíveis interessados.

“Eu vi um cartaz no posto médico. Uma senhora muito gorda, um senhor também gordo, um menino também gordinho, assim, diz assim: ‘queres fazer parte do clube de pais? vai ao Centro Social’. Era aqui. ‘ou então telefona’. Passava um dia, passava outro, um dia vim aqui. Vim aqui, a sala lá em baixo, ‘o que era?’, eu disse ‘assim, o clube de pais, eu queria conhecer o clube de pais’, ‘sim, sim’. Lá disse o dia e a hora p’ra eu participar no clube de pais e também ver mais pessoas que já participavam e eu não participava. (...)”

Na associação de pais, Teresa conheceu um grupo que, como ela, tinha filhos, e cujo crescimento vinha aportando dúvidas. Esse foi pois um espaço de partilha em volta dessa relação. Um teatro improvisado, com interação com o público é assim que Teresa define esse projeto, no qual debatiam, temas e preocupações de pais, no qual aprendiam à medida que ensinavam, no qual expressavam medos e problemas, sucessos e vitórias.

“ (...) Ora bem, aparecia um problema: como aqueles que já tinham os filhos adultos, eu aparecia, eu atuei assim assim. Então nós atuámos, muitas vezes nós tínhamos um tema, chegávamos ao clube de pais, ‘vamos falar deste tema’, não falávamos. Porque se uma dizia ‘ah, estou muito preocupada com o meu filho

porque é assim' (...) estou-me aqui a lembrar, até por acaso, o filho era muito fechado (...) e uma delas disse 'ah, eu? Escrevo-lhe cartas, ponho-lhe em cima da cama, e o meu filho respondia', pronto é uma maneira de comunicação! (...) então esse exemplo dessa pessoa passou para aquelas mãe, e fizeram a experiência e resultou. Isto tudo foi uma realidade. (...) a partilha. Muito importante é a partilha porque não importa deixar um mundo muito bom aos filhos, interessante é os filhos bons no mundo. Entende? É os filhos conscientes, responsáveis... não é ser bonzinho, mas responsáveis, ter um... porque a sociedade... a sociedade quantos somos? Somos todos nós, não é? Ora bem, se temos um mau ambiente vai crescer naquele mau ambiente, naquela... e depois é negativo, p'ra sociedade, negativo. ”

Teresa demonstra um hábito de reflexão acerca de si e do que a rodeia, quer para perceber-se a si mesma, quer para perceber o funcionamento do seu contexto. Considera, que utilizar o quotidiano na arte, permite chegar às pessoas com um esquema de valores e atitudes, a seu ver, mais ou menos partilhados por uma maioria. O teatro-fórum, e portanto, a vertente interativa com o público, concede um lugar de aprendizagem e ensino informal na passagem de conhecimento, e neste caso concreto de Teresa, relativos aos papéis de pais.

No contexto da associação de pais, Teresa, aceitou um convite para participar num novo projeto, com o nome *Retratos de Família*, uma peça de teatro que pretendia retratar o funcionamento das dinâmicas familiares. Esta nova participação levou a que Teresa fizesse a ponte com o passado, refletindo sobre a última vez que estivera em contacto com a arte cénica. Talvez por isso, não esqueça da sua primeira atuação no *Retratos de Família*, relatando algum nervosismo e uma insegurança, típica a que os grandes artistas e atores se referem frequentemente. Esteve indecisa em participar na primeira apresentação pública, indecisão explicada pelo sentimento de medo, revogado após vislumbrar a presença da sua rede familiar no meio do público.

“ (...) Então foi... aquele dia p'ra mim foi inesquecível porque estavam as nossas famílias. Os nossos filhos, maridos, tias, irmãos ou cunhados... Foi na biblioteca, Santa Maria da Feira. E nesse dia era... cada um levava um quilo de alimento. Já foi há 7 anos. Eu tremia por todo o lado! Tremia...”

A entrevistada percebe que a sua entrada para o teatro repercutiu impactos na sua dimensão familiar na forma como passou a ser vista, não apenas enquanto esposa e mãe, mas também enquanto indivíduo com capacidade de se autodesenvolver e preencher um papel diferente longe do doméstico, um papel de artista.

Teresa afirma ter feito mais de 70 atuações com o *Retratos de Família*, o que lhe permitiu viajar e conhecer novas cidades, novas pessoas e novas culturas.

“ (...) já fomos fazer o teatro a Santa Cruz do Bispo. Lá havia umas presas a chorar. Umas presas a chorar. Uma ficou à frente, diz que esteve sempre a chorar, durante a nossa peça, esteve sempre a chorar, a rapariguinha, uma rapariga nova, chorou sempre, durante a nossa peça os *Retratos de Família*. Pronto. Chorou. Foi. E fomos a Espanha. Já atuámos 70 e tal vezes. Fomos a Lisboa, à Segurança Social, fomos a... ao Algarve, São Brás... S. Brás, fomos ao Alentejo, fomos a Espanha, fomos a Ponte de Lima, duas vezes, que é assim, eu agora de cabeça já... Sei, mais de 70 vezes que já atuámos com o *Retratos de Família*. Porque havia um trabalho de pais. De pais, não é? Clube de Pais, associação de pais. Então convidaram-nos e a partir daí havia um diálogo. Nós ‘querem diálogo?’, então nós sentámos na beira do palco, ‘querem fazer perguntas a nós, façam’. E elas perguntavam e nós respondíamos. Fui a Argoncilhe, fui a Estarreja, fui a Oliveira de Azeméis, fui a muitos lados. E ainda há pr’aí um ano e quê fomos ao colégio... Chovia tanto nesse dia, tanto, tanto, nesse dia, que chovia!... Uma sexta-feira à noite. Fomos ao Colégio de Lamas atuar. (...) Fomos a Paços de Brandão, lá a uma escola ou colégio, ou não sei quê. (...) ”

Teresa demonstra uma participação ativa em diferentes projetos artísticos, e se integrou o *Texturas*, explica, que o facto se deve à sua participação nos *Retratos de Família*, não apenas o seu conhecimento pela cortiça mas também pela bagagem que já trazia na dimensão teatral, o que lhe viera a abrir portas para novos horizontes.

Texturas: (re)interpretações de si na realidade (re)apresentada

Teresa refere-se ao *Texturas* como a oportunidade para reviver um período marcante da sua vida, o da juventude, mas também o da sua profissionalização na cortiça.

“Pronto, aquilo para mim foi muito interessante, porque vivi a minha pré-adolescência, a minha adolescência, a minha juventude, a minha... adulta... Casei lá, engravidei, isso tudo, tudo na fábrica. Tudo na fábrica. E depois vivi a fábrica. Vi a caldeira, vi a escolher, vivi... fugi dos fiscais... tudo isso veio à tona nesse *Texturas*. Mas o convívio também foi muito importante. Eu não conhecia algumas pessoas. Ou melhor, eu passava por elas ‘bom dia, boa tarde’ (...) começamos a ter mais conhecimentos. E esse tempo para mim foi muito valioso porque vivi. Mas vivi mesmo! Eu estava numa máquina, recorda? Aquela máquina assim com aquele ritmo, quando ouço essa música lembro-me

aquele ritmo daquela máquina que eu estava a trabalhar e depois os problemas de saúde, que era respiração, falta de ar, tosse... porque é o pó. Agora tem mais... mais modernas, tem mais coisas, aparelhos, antigamente não tinha, não é? E havia muitas pessoas que ... ainda há pouco tempo morreu um homem que trabalhou comigo, talvez morresse quê? Há um ano e quê, estava inválido por causa do pó. Agora há menos, porque há outros... modernismos e que evita, e bem-haja porque ficavam novos e arrumadinhos pó canto. Como as minas de Pejão.”

Teresa mostra uma sensibilidade na reinterpretação da sua participação no *Texturas*, e na forma como o projeto se apropriou da sua vivência na fábrica. Do mesmo modo que dá conta das transformações ocorridas na organização fabril, nomeadamente na introdução cada vez maior do número de máquinas e da consequente tecnologia e nas mais-valias que podem gerar, particularmente na qualidade de vida dos operários.

A entrevistada elenca dos ensaios o momento em que se deslocaram para a fábrica, na qual cada personagem cumpria a sua função na respetiva secção. Faz a reinterpretação de cada cena tendo presente a realidade vivida outrora.

“ (...) entrar na fábrica e enfiar a bata, porque era atiradas da janelas, nós enfiava... vestíamos a bata. Tocava a sirene, cada um ia para a sua secção. Estive numa máquina em que, durante os ensaios nós estávamos assim sem luvas, mesmo assim, nos ensaios, o patrão da fábrica, que agora é obrigatório, mesmo nos ensaios deu as luvas de aço. Porque eu estava a meter o traço na máquina, que aquilo é assim uma faca redonda e se cortar, corta bem. (...) primeiro fui vestir a bata, depois fui para a máquina, depois veio a refeição, uma colega que vinha com aquele tabuleiro entregava-nos a refeição e o Dr. Hugo dizia para nós fazermos assim umas caras muito duras, porque aquilo... que é a cortiça, não é? Estamos com uma cortiça na mão a fazer de conta que estamos a cortar. A comer. Eu fiz uma cara! No filme, estou com uma cara! Depois estamos em fila indiana p’ra ir p’ra uma secção, está a da frente, nós olhamos, vamos em fila indiana, chegamos à tal secção, à broca. (...) e nós vínhamos com saquinhas... redes de rolhas à cabeça ou no ombro ou assim, até por acaso nessa parte é à frente... calhou à frente... elas vinham todas atrás de mim. Eu bem me custou. (...) e depois começamos também a dançar. Primeiro é ritmo, aquele stress, e depois há uma música suave, nós começamos, cada um à sua maneira, dança pr’aquí dança pr’acolé, no meio disse tudo, parece uma dança, ao critério de cada um, como cada um sabe dançar. Estou a pensar quando foi essa dança, aqueles da televisão a filmar, assim naquele... em cima, a filmar, e eu estou vermelha! Ate parece que estou bêbeda [riso]. Mas foi uma experiência muito boa. Por acaso foi. (...)”

É recorrente, o diálogo de Teresa, dar conta de uma constante reflexão sobre os impactos que a sua participação em diferentes atividades acarretou para si.

No *Texturas*, contrariamente à produção da rolha, Teresa revê-se no produto final da criação. Facto explicado pela particularidade de se ter em atenção não apenas as histórias de vida dos participantes mas também a própria experiência profissional daqueles que se conhecem enquanto atores da cortiça.

“(...) Então era: ‘ó doutor, era assim assim’, ‘então pronto, faz-se assim assim’. Pronto, porque nós é que sabemos! ‘Então faz-se assim assim’. Pronto, e é assim. Porque é a nossa arte e nós vivemos aquilo tanto ano, tanto ano, que sabemos aquilo de core e salteado. E depois a cortiça vai à caldeira, vai ao bloquista, depois vai ser escolhida, vai ser ensacada, tudo isso é muita secção... até porque na fábrica nós passávamos de secção para secção. Nós começávamos numa secção, que era a cortiça, uma pilha de cortiça, e nós estávamos escondidos atrás da pilha, começa a música, começamos a vir para a frente, não é? Com a cortiça na mão. E depois começa uma música (...) e nós começamos a ir fazer uma dança até... quando toca... parece a coisa de um elefante, a voz do elefante, nós tínhamos que estar atentos. Partimos uns para cada lado, escondíamo-nos com a cortiça na frente, e o Carlos, o tal Carlos anda à procura, nós fugimos daqui, fugimos para acolá, e depois conversamos com a cortiça ao ombro, com a cortiça na cabeça, que é muito pesado, todos – que na realidade é, só que... com muito sacrifício a subir aquela rampa, com a cortiça. Depois chegamos lá acima, esperamos uns pelos outros. Quando tal, dá sinal, nós a vestir a bata, assim... (...)”

De todas os projetos nos quais participou Teresa realça um profissional da cultura como um importante influenciador na sua *performance* na cena teatral. Esse agente foi pois uma figura reconhecida quer nos domínios culturais portugueses quer no teatro e na dança.

“(...) porque eu e mais pessoas trabalhámos com a Madalena Victorino, nos Imaginarius 10 dias, e uma miúda estava lá, começou a chorar, uma adolescente. ‘que é, Bárbara?’, ‘é tenho medo que o meu pai apareça no público’, ‘porquê’, ‘porque estamos separados – pai e mãe estão separados – há um ano que não vejo o meu pai, e se o meu pai me vê no palco vem-me buscar e retira-me’, ‘não, não, o teu pai não pode fazer isso’. E chorava e chorava. Peguei, fui falar com a doutora Madalena Victorino, e ela esteve a conversar com ela, disse-lhe logo ‘ó Bárbara, tu olhas para o fundo, não olhas... olhas para uma cadeira, olhas para uma parede, não olhes para o público! se o teu pai estiver lá, de certeza que ele não vai ao palco te buscar, ninguém... isso não é permitido! assim, estás... fazes o teu papel sem pensar no teu pai nem em ninguém’. E é assim que... só que é nervos, uma pessoa fica sempre muito nervosa! Eu? Com a Madalena Victorino, e ela tanto me preveniu, tanto me preveniu, ‘olhe você faça assim’, eu fico tão nervosa, tão nervosa!, ‘faça assim’, mas depois...foi quando a Inês me convidou, eu ia p’ós ensaios e estava assim muito... muito triste. E disse à... ‘olha, Inês, eu hoje estava com vontade de nunca mais participar em nada’, disse ‘porquê?’, ‘enganei-me na Madalena

Victorino, enganei-me, o que ela disse para eu não fazer, foi o que eu fiz'. E no final uma bailarina profissional, eu disse assim 'ó [REDACTED], que eu me enganei', e ela foi assim 'ah, não fez mal, que assim até foi diferente'. Porque por onde anda a Madalena Victorino é aquele estilo, aquele ritmo, aqueles... muito certinho, muito certinho. Assim foi da maneira que foi diferente. Isso é. E procurei... todo o mundo a olhar para mim, pois devia estar, e eu fiz de tonta, um pé aqui, outro acolá, porque há pessoas deitadas e eu havia de estar naquele grupo e quando a música parou eu estava sozinha em vez de estar naquele grupo. Então, p'ra chegar àquele grupo, pus o pé aqui, o pé acolá, e eles não começaram a fazer os movimentos enquanto eu não cheguei. Portanto, quem estava de fora ia pensar que o meu papel que era esse. (...) Até porque essa Madalena, a bailarina profissional, estava à minha espera, só quando eu chegasse àquele grupo é que ela começava a fazer movimentos, e nós a acompanhá-la. Por isso ela esteve parada, e eles ali, o meu grupo de pessoas, mais velhas que eu, à minha espera e eu... quando cheguei ao meu sítio... ela 'pronto, faz assim', que ela era como maestra e eu fui ao ritmo dela assim. E há atores mesmo profissionais, profissionais, houve um que era muito conhecido, que agora não me vem à ideia quem foi, que ele disse que se enganou e inventou. Tem que se inventar! O que nunca deve-se é parar. É inventar, criar! Porque dá a perceber e fica muito mal."

Teresa conferiu legitimidade e reconhecimento aos artistas profissionais, mas embebendo-se das palavras e do ensino, sucumbiu ao nervosismo, não cumprindo com o que lhe tinha sido pedido. Este momento elencado, representa um sentimento de falha e de fracasso, como se tivesse desiludido o mestre. É, no entanto, com as palavras da mesma figura de autoridade que Teresa aprende a arte do improvisado, e a técnica de neutralização de nervosismo em palco. Elenca desta forma o momento em que se deparou com o facto de este sentimento ser típico do momento, e que tal como ela, atores reconhecidos, também sentem o nervosismo do palco.

"Só que eu fico muito nervosa! Ai, eu fico tão nervosa, e falei com uma... é mesmo atriz e disse: 'ó Soledade, olha, eu queria-te fazer uma pergunta, tu ficas nervosa?', 'sim, fico'. O ensaiador nessa da música... que depois eles... é uma roda, e eles ali é ao ar, com uma rolha na mão. Eu era... eu era... depois entrava antes daquele sinal e eu disse ó Artur 'ai ando tão triste, ó Artur', 'oh, tu ??? é aquela ansiedade de tu entrares, ficas nervosa, mas quando ouvires aquele sinal é que tu entras, tu levantes a tolha, não é antes!', ele disse. E mesmo a estreia, não fazia o que ele... que devia-se fazer. Mas ele já está com aqueles nervos, assim. Depois ela disse-me 'nós também estamos nervosos', e ela é atriz. Agora está numa companhia de teatro de Lisboa. 'Nós também ficamos nervosos', ela. 'Mas há qualquer segredo?' e ela deu-me duas dicas, porque ela faz e normalmente nós também fazemos, ela era assim: ela limpava o narizinho, assoava o narizinho, fazia xixi e tomava, no caso de falar, chá com mel, porque o mel... E no [jornal] Público, as perguntas, perguntas, e acho que ainda tenho... como é? Não é o livro. O álbum, o álbum, com algumas

fotografias desse tempo, eu disse o segredo à jornalista e ela pôs no jornal. Eu disse, quando ela apareceu lá, eu disse ‘ó Maria, era só p’ra ti! Isso não era p’ró jornal! olha que eu vou-te processar!’ [risos] (...) era a primeira vez que eu ia pôr em cena, (...) Então disse-lhe a ela ‘olha, sabes o que é que eu vou fazer? vou beber um cálice de vinho fino antes de ir p’ró palco’. E ela pôs no jornal. [risos] (...) Eu vou a algum lado, ‘ah’, e eu disse assim ‘olhe desculpe mas eu não sei quem é’, ‘ah, eu vi-te em tal parte, Retrato de Família’, ‘ah, eu vi-te nas Texturas’, ‘sabe, é mais fácil vocês me conhecerem a mim do que eu a vocês’, porque eu não olhava p’ra ninguém. E a nossa função não é para olhar para ninguém, é para estar concentrada e fazer o melhor que pode daquele papel que vai desempenhar.”

Os profissionais da cultura e da arte, frequentemente circunscritos a uma imagem de representação, aprendem pois a reajustar o seu papel e a reinventarem-se consoante o contexto no qual trabalham. No excerto narrado por Teresa, em Madalena Victorino vê o seu papel artístico, ajustado também, a um papel de ensino e de mediação cultural, uma vez inserida num grupo amador, e com poucos recursos.

“ (...) É como a Madalena Victorino. A Madalena Victorino tem um guarda-roupa e tem uma espanhola, olha p’rá pessoa e é assim: ‘esta roupa’. E é. Ela disse ‘o guarda-roupa, o vosso guarda-roupa, a espanhola é que escolhe’. E olha p’rá pessoa e já sabe. Aquilo é enorme! A roupa que ela tem, compraram acho que na Vandoma em Lisboa, na feira do velho e assim. Compraram roupas e guardarem, já para teatro. Eu dei-lhe sacas e sacas de roupa para fazer teatro. Essas roupas é assim: pessoas que me conhecem dão para eu dar. Eu vejo que tenho uma mala em casa já com roupa que um dia vai para teatro... P’ra teatro, eu guardo. E então tinha lá umas poucas de saias de indiana e dei à Madalena Victorino, e dei-lhe um fatinho que nunca me serviu, até era um bocadinho a godé, de Inverno, com um bocadinho de pele, que era uma senhora que me deu, e eu até mandei lavar até porque já estava no guarda-vestidos há muito tempo. Mas era a senhora fininha, dentro do plástico e tudo, dei-o à Madalena Victorino. E acessórios. Dei-lhe uma saca de cintos. Dei uma saca de cintos para elas porque aquilo a mim não me... aquilo não me servia nem nada. Quando estiver com ela pergunte os cintos que ela levou. Trouxe um saco de cintos, ela escolheu aqui, quando passa por mim e traz um cinto, ‘Teresa, é teu?’, ‘não, não, agora é teu’. [risos] Ela escolheu o que lhe apeteceu, ela adora cintos, ela adora cintos, então eu trouxe um dia aqui para o centro e ela escolheu, o que não serviu, que eram pequeninos, estreitinhos, dei à Madalena Victorino. Pronto, é assim. Por isso quando há espetáculo, as da Câmara dizem assim ‘já sei, a Teresa arranja sempre qualquer coisa, qualquer roupa’. Quando é a Viagem Medieval, não. Viagem medieval é roupa da Câmara...”

Nas palavras de Teresa a relação entre profissionais da cultura e artistas amadores do *Texturas*, surge como uma relação de proximidade, de partilha, e até informal. Este encontro de um processo de interação interpessoal em que a confiança, o

consentimento e a livre adesão (Pena, 2012:83) coexistem, parece permitir criar uma relação de interajuda fomentadora de um maior espírito cooperativo e participativo permitindo incitar ao *empowerment* dos indivíduos.

Para Teresa, o êxito do *Texturas* está intimamente ligado ao centramento das profissões do setor corticeiro, apropriando-se do conhecimento e das experiências da profissão, dos trabalhadores, ex-trabalhadores e aspirantes, facto que permitiu refletir sobre as transformações da profissão, e proporcionou a partilha de conhecimentos da área com a perceção dos diferentes setores.

“ (...) então fomos só eu e ela e a Marina, eu numa banca... banca, em uma ponta e a Helena noutra, a escolher rolhas. Ela era assim, as rolhas era rolhas que não se podia vender, porque se caísse ao chão assim, podia, podia cair ao chão que não tinha problema. Agora, mesmo uma fábrica é diferente. E então, eu aí tinha rolhas boas e fracas tudo misturado, nós na fábrica pegámos numa prume, pegamos a ver, ‘ora bem, vai pr’aqui, vai pr’acolá’, sem olhar. E eu quando estava nos Imaginarius, um estrangeiro chegou à minha beira, estava eu e a Helena, nos Imaginarius, ele assim ‘olhe, desculpe, como é que atira a rolha e ela cai onde a senhora quer?’, eu disse-lhe ‘já estou tão habituadinha! é uma técnica: esta aqui é superior, atiro, ela tem que cair aqui’, ‘o quê?’, ‘aqui do cesto, atira, tem de ir cair acolá; e não se engane’. Pode às vezes uma ou outra, mas vamos logo buscá-la para não trocar a escolha. Para mim não foi fácil aprender a escolha e é assim: cada patrão tem a sua maneira de escolher rolhas. Mas num patrão ele dizia assim: ‘olha, esta rolha tem bicho de cabeça a cabeça, tá furada, vê-se a cabeça à cabeça, ora bem, essa não dá para engarrafar porque sai o vinho; tu atiras p’ra aquela alcofa’. (...) É assim, a rolha dá muito, muito trabalho, muito trabalho, e também é cara. Mas não é nada como vir engarrafado numa rolha de cortiça. Foi o que eu disse na FNAC. Não há nada que chegue ao vinho engarrafado com uma rolha de cortiça, que tem outro sabor. E é verdade.”

Teresa reflete sobre a parte da peça cujo enfoque está no trabalho corticeiro, associando o mesmo à sua experiência profissional. É com orgulho que demonstra dominar a arte de escolher as rolhas, sem mesmo ter de pensar ou olhar para o local onde atirá o próximo calibre de rolha por si identificado.

Os ensaios, assim como, a partilha e as dinâmicas do grupo permitiram que a entrevistada problematizasse a sua função na fábrica, tanto na lógica da monotonia e do carácter embrutecedor de realizar tarefas repetitivas, bem como, no exímio domínio da sua função enquanto escolhadora. Embora, como já referido, a entrevistada problematize a automação, numa lógica positiva, no sentido em que permite uma melhor qualidade de vida ao trabalhador, outorgando-lhe uma economia de esforço

físico, a mesma não reflete sobre ela mesma ser a máquina que sem ter que pensar, repete os mesmos exercícios, como se da automação se tratasse. É recorrente depararmos com um discurso associado a outros já outorgados em várias apresentações e entrevistas. Como se a entrevistada partilhasse o que pensa que é expectante da nossa parte que ela diga, assim se verifica no excerto quando se refere ao seu discurso na FNAC.

E depois do adeus

Da sua participação no *Texturas*, Teresa refere o alargamento da sua rede de sociabilidade, e o tipo de relações próximas que o projeto lhe permitiu tecer, por via do ritual da conversação. Realça o seu papel enquanto mãe no projeto, o qual lhe permitiu estar mais próxima dos mais novos numa lógica de proteção e de ancoragem. Criou uma relação de ajuda com os vários participantes integrantes da peça, oferecendo roupas e acessórios que podia dispensar de sua casa, àqueles que considerava precisarem. Esta experiência permitiu-lhe estar, hoje, atenta a pormenores de espetáculos que outrora não tinha em consideração, levando-a muitas vezes a recordar a sua própria participação no *Texturas*.

“ (...) Conheci pessoas e estou feliz por ter conhecido e por ter ajudado, quer-se dizer, a gente a falar com as adolescentes, falávamos ‘olha’, eu até trouxe... consegui roupa p’ra elas. Normalmente onde eu estou, arranjo sempre roupa. Porque era branco. Uma t-shirt branca, ela não tinham, eu consegui, já elas não gastaram dinheiro assim. E a comunicação. A comunicação que nós tínhamos. Também se brincava. Havia jogos, antes de começar o... antes de começar os ensaios havia jogos, havia ginástica, aquela p’ra gente ficar mais relaxada. Sempre, sempre. Eu agora quando vejo ate na televisão qualquer espetáculo, quando vejo isso, lembra-me. E também sim. Em algumas desenvolve-se... só assim, mas destas dobradiças... desenvolve-se isso tudo. E pronto... faz bem. Faz bem, desenvolver. (...) porque eu ganho em estar com adolescentes, porque é adolescentes de pais separados, que andam connosco.”

Teresa pondera não apenas acerca dos impactos que o *Texturas* pôde ter em si, mas também no impacto que o mesmo projeto teve para os outros, como a utilidade enquanto ancoragem para os adolescentes que acabavam por partilhar as suas dúvidas e aprender com os mais velhos, como para os profissionais da cultura que aprenderam através dos operários o processo de trabalho da cortiça, como para as pessoas que se

encontravam mais isoladas potenciando novas relações, assim como no significado e no impacto que perspectivou em duas participantes portadoras de deficiência, desenvolvendo a própria autonomia.

“Nunca mais vi algumas, se calhar nunca mais estou com elas, porque era do padre Gil... Do Frei Gil. Duas do centro um bocadinho deficientes, e quando foi na entrevista na televisão, a mãe duma disse ‘a minha filha até melhorou depois que andou com o grupo, melhorou’. Agora para esta entrevista, a assistente social que estava com ela disse que elas já saíram dessa associação e que não sabia a direção delas, ou não sei quê, não sei que mais. E elas, as pequenas, sentiam-se bem! com mais velhos, e até se desenvolviam! A mãe disse que a filha que estava muito melhor! Que era mais calma... pronto, era aquele problema, mas que se sentia bem connosco.”

O caráter pontual do projeto é elencado como fator negativo aquando da abordagem das relações construídas no *Texturas*, uma vez que quer pela distância residencial quer pela rotatividade do quotidiano, as relações que outrora eram ritual, deram lugar à distância e à construção de memórias prazerosas de serem recordadas e partilhadas.

Nas palavras de Teresa a participação potencia o associativismo proporcionando sentimentos de utilidade. Este associativismo participativo pode ser uma ferramenta para gerar uma sociedade mais coesa e mais coletiva contrariando os traços individualistas que são passíveis de serem identificados nas sociedades contemporâneas.

“Porque nós a participarmos, ao termos o grupo, como já disse, partilhamos e também para ver as pessoas que eles estão a ver, claro, pois se já temos uma idade, eu falo por mim, porque... Ainda somos capazes de fazer alguma coisa! Somos úteis! Úteis! E essas adolescentes, uma até me chama... começou-me a chamar avó (...) E os pais dessa miúda disseram à Inês que ela sente-se muito bem, não sei se tem algum problema, não sei, por ser idades diferentes, pessoas muito mais velhas, quê, tem 3, uma alta, 12 anos: ‘ui, ó menina, não tens vergonha de ser tão grande?’, começou-se a rir, ‘tão grande com 12 anos, ai Jesus que grande!’. 13, 14... e depois sou eu com 60, a Lídia com 63, 64, 70 a senhora Dália, o senhor Manuel tem p’raí 65 ou 66, o resto é tudo maltita novita. E os pais disseram à Inês que as crianças – os adolescentes – que se sentem bem no nosso meio. Pronto. Tem lá uma deficiente. Uma que é um bocadinho deficiente e até ofereci-lhe o vestido (...) consegui vestido para as duas, consegui vestido para mim e para elas as duas e depois ‘vocês fiquem com os vestidos para vocês porque parece que foram feitos para vocês, vocês podem usar’ e a essa [REDACTED]. A [REDACTED] disse que até lhe ficava bem. E eu disse ‘ó Raquel, ficas com o vestido p’ra ti’, mas como ela é assim coisa, um dia estávamos a vir embora, o pai ou a irmã, não sei, veio busca-la (...) Sabe, como ela é assim, tem aquele problema, a família nem confiou nela. Depois um dia

‘ó...’, esperei-a antes de ir para o ensaio, ‘quem é que te trouxe?’, ‘a minha irmã, tá ali no carro’, eu disse ‘eu quero falar p’ra ela’, (...) ó senhora, olhe, o vestido parece que foi feito para ela, toda a gente achou, o vestido foi feito p’ra ela, eu ofereço-lhe o vestido porque não quero o tecido para nada, serve-lhe, houver espetáculo, ela que o leve vestido, se não houver espetáculo, use o vestido, porque as outras, a [REDACTED] e a Maria, eu também ofereci o vestido, está a ver? (...) serviu para a peça, agora é para ela’, ‘ah, tá bem, tá bem, obrigada’.”

Proveniente de um meio cultural favorecido, Teresa desenvolveu disposições para a participação em diferentes projetos artísticos. Após o *Texturas*, e de ter tido a oportunidade de contactar com referências artísticas, Teresa desenvolveu um peculiar gosto pela leitura associada à temática teatral.

“Ando a ler um livro sobre preparação do ator, foi um colega do grupo de terça-feira que me emprestou. Tem muitas folhas... emprestou-me em Julho, já estive com ele, ou seja, aquilo tem muita folha e o que eu disse, eu tenho a minha vida, e eu quando consigo ler é no silêncio, e amanhã, ele já sabe que amanhã não vou entregar, quando ler é que entrego. Preparação do ator. Lá explica também isso. Concentração, não pensar que está ninguém a olhar para nós, muitas dicas, tem lá, muita experiência, um diretor de um teatro como ensaiava com os alunos... Ando a ler... A primeira vez. É, a primeira vez que ando a ler esse livro. É. E é a quinta edição. Vai na quinta edição. Porque a Lídia viu-lhe o livro e pediu-lhe. E depois eu disse ‘ai, ó... depois emprestas a mim também?’. Ando a ler assim aos poucos. As reações, como as pessoas devem interpretar em palco, deve inventar coisas na cena. Por exemplo, quando se enganar, nunca deve dar a perceber que se está a enganar, que se enganou, deve... despistar.”

A entrevistada apropriou-se do *Texturas* como se de um percurso escolar se tratasse, guardou para si toda a aprendizagem que lhe foi possível apreender, fazendo uso dela no seu dia-a-dia. Efetivamente após o término do *Texturas*, Teresa integrou novos projetos, participou na Viagem Medieval enquanto personagem secundária, continuou a acompanhar o Clube de Pais e integrou projetos de teatros gestuais, e dança com adolescentes.

“ (...) Já fui à Dinamarca. Com (...) um teatro da Câmara. Uma dança da Câmara. Quem nos ensaiou foi um senhor negro (...) veio do Brasil para nos ensaiar, o grupo, e fomos 8 dias para a Dinamarca dançar, na rua. Danças de rua. E era uma participação... acho que a nível mundial, porque eram tantos países a fazerem esses espetáculos, todos diferentes (...) Ah estou-me aqui a lembrar, eu também fiz parte do... da poesia. O grupo de poesia. E então esse grupo de poesia era o Sr. Alberto Serra do canal 1 que nos vinha ensaiar. (...)”

ando no da terça-feira, já chega. Porque vou p'ra Vila da Feira, já é uma tarde perdida, não é? É perdida, por um lado, eu também... É perdida, por um lado, por um lado não é. Porque eu ganho em estar com adolescentes, porque é adolescentes de pais separados. É do centro de pais separados. Teatro não é, porque é uma dança e cada um tem a criatividade de inventar danças. É assim. É interessante porque é assim: quando comecei a andar, apareceu lá um casal e lia um texto. Uma coisa que é assim um bocado... um texto. E depois era por grupos. E nós, a cada grupo, fazia como a um teatro. Havia pormenores, por exemplo, eu fiz essa peça, no grupo, quem calhou, já não sei, ao terminar, na leitura, aparecia um galo a cantar e eu cantei de galo, cantei de galo e a professora ficou a olhar para mim 'oh!', outros que não se lembraram do galo, lembraram-se duma galinha, por exemplo, outro pormenor. A gente depois vai... em grupo está em reflexão, aqueles pormenores que nós... aplicamos. Para mim era pecinhas de teatro pequeninas. E agora, agora é assim. E eu com uma adolescente fiz uma criação de mãos, e agora ela quer, com essa criação de mãos, com outra fez criação dos pés, com outra fez criação da cabeça, dos braços, tudo é uma dança. Vai ser uma dança p'rós Imaginarius."

Ao referir-se aos diversos projetos nos quais já participou, Teresa realça eloquentemente os ganhos e benefícios que essa experiência propiciam quer para si quer para os outros. Não se trata apenas do que ganha, mas também do que pode outorgar ao outro, sobressaindo uma vez mais um caráter solidário e de interajuda. Se parte da sua bagagem cultural se deve à sua socialização primária, facto é, que a participação em diversos contextos lhe geraram, também, mais-valia. Refere aliás que se não participasse em projetos, nomeadamente, os de teatro, dificilmente conheceria a amplitude de cidades que conhece, e a variedade de países para os quais teve oportunidade de viajar, tal como a viagem à Dinamarca, ou ainda a Itália, quando era ainda solteira e participante do grupo da ação católica.

"Eu tenho conhecimento de muitas terras através mesmo do teatro, senão eu... não passeava, não conhecia terras como conheço agora porque fomos lá com o teatro. Eu em solteira fui a Itália, estive 8 dias, em solteira, onde é que estava a ir a Itália, estive em Veneza e tudo! Mas isso foi em solteira, agora algum dia eu ir a Itália? Em Veneza? (...)"

Reinterpretação da experiência: A perceção dos impactos da utilidade artística

Ao longo da entrevista, Teresa foi demonstrando como se apropria da arte para fazer uma retrospeção da sua vida e das suas experiências, analisando as formas como agiu, reagiu e transformou. Mostrou, ao longo da sua conversação, uma disposição para

a aprendizagem e para se colocar em causa, com vista a melhorar as suas competências pessoais. Demonstrou também reapropriar-se da sua aprendizagem e conferi-la ao outro com vista a um mundo melhor. Desenvolve, de igual modo, uma propensão para o trabalho com jovens, sentindo estímulo na resolução de problemas típicos da fase da adolescência. Com a sua participação no Clube de Pais considera ter desenvolvido uma relação com o filho de maior proximidade e atenção, tendo repercutido impactos positivos nas suas dinâmicas familiares.

“ (...) uma pessoa ao trocar experiências fica mais enriquecida e até fica mais contente e diz assim ‘ora bem, eu tive aquele procedimento, ou tive aquele comportamento, ou agi assim, que me deu valor, ou que foi positivo’. Agora tu agora vês, se realmente para ti te dá esta experiência que eu tive. Estou-me aqui a lembrar, por exemplo, da carta, da adolescente, quando a colega falou, depois fizeram e teve resultado. Pode não dar, cada caso é um caso, não é verdade? Nem os adolescentes são todos iguais! Que é uma idade complicada, é, como eu disse, e pronto, era o que eu dizia lá assim, quando era p’ra... faziam perguntas e eu dizia isto. De adolescentes. E também esta frase que eu disse agora, que eu hei-de ver como é que foi essa frase, que eu escrevi-a num papel e é! Entrego o mundo que deixamos aos filhos... os filhos que deixamos ao mundo, isso é que é importante, porque é assim, é de pequeninos. De pequeninos que se começa a educar e a chamar a atenção, não é... que às vezes passo por crianças, um por exemplo deu um pontapé à avó e a avó ficou-se. Assim não é, não está bem, ensinar já de pequeninos ‘olha isto é bom, olha isto é mau’. E depois vão crescendo e vamos explicando... porque é a vida não é?”

Teresa perspetiva ter adquirido novas competências pessoais, realçando uma transformação nas disposições e nos hábitos criados. Refere aliás que o seu próprio contexto reconhece essas mudanças, interpretando-se uma cidadã mais ativa.

“ (...) eu por exemplo era muito mais tímida! (...) ainda agora sou, mas eu era muito mais tímida, e através disso fiquei menos. Pessoas que me conhecem, dizem mesmo, ‘depois que começaste a participar em coisas, é diferente’. Isso desenvolveu mesmo a minha maneira de ser! Positivamente! Eu ganhei... ganhei... Como é que hei-de explicar? Sabedoria. Aprendi muitas coisas que não... muitos conhecimentos. E comunicação, também foi muito interessante para mim, muito interessante. (...) sou mais calma, sou... Sou mais atenta. E acho que isso é importante (...) até podemos ajudar mais os outros numa caminhada diferente. Tudo pela positiva. A nossa missão aqui é o quê? Missão aqui é colaborar com os outros, é ajudar os outros... no desenvolvimento dessa pessoa para que ela transmita a outros... tenhamos uma sociedade mais justa, mais fraterna, mais afetiva, menos agressiva.”

Helena, a busca pela resiliência

Helena trabalhou numa empresa corticeira durante 48 anos como escolhadora, foi despedida após a fábrica deixar de fabricar rolhas para passar a fabricar blocos. Lembra-se das relações conflituosas que tinha com as chefias. A entrevistada é portadora de uma doença desde de jovem, o que lhe terá dificultado a execução das tarefas que as suas funções exigiam na fábrica, relata talvez por isso uma experiência de trabalho dura, nomeadamente aquando dos seus 60 anos, idade em que mudou de função. Ao longo da entrevista, Helena aparenta uma atitude otimista perante as adversidades que ocorreram no seu percurso de vida.

Dinâmicas familiares, da fragilidade do corpo à fragilidade da alma

O marido, um ano mais velho que Helena, tem 66 anos, e também trabalhou na cortiça, tendo abandonado esta profissão para emigrar para Angola, vindo a ser enfermeiro na tropa, na Guerra do Ultramar. Por falta de meios financeiros não prosseguiu os estudos estando academicamente habilitado com a 4ª classe. Dedicou-se à pintura trabalhando para uma empresa de pintura de autocarros em Santa Maria da Feira na qual permaneceu durante 28 anos. Vivem com 900 euros por mês, e Helena entende que o marido tem o hábito de esbanjar o dinheiro.

“Ele geriu sempre o dinheiro todo, e eu pensava que tinha muitos milhares no banco, nunca pensei que ele que tinha tanto vício e que gastava tanto dinheiro mal gasto, só em tabaco são contos por dia, dois maços e tal. E os copos? As merendas? A gasolina? O dinheiro dele vai-se.”

O discurso tido acerca do que tem faz-se acompanhar do culto do espírito de sacrifício e de uma vida de trabalho difícil e de submissão na qual prevalece uma desigualdade de género na sua dinâmica familiar. Talvez aliás, seja por isso, que a função de gerir o dinheiro coubesse à figura autoritária da relação, neste caso, o homem da casa.

“Fizemos muito sacrifício. Trabalhei domingos, fora da hora, trabalhei sábados, vim ao domingo para aqui acartar massa, mais ele, blocos, para o homem, nós íamos fazendo conforme íamos juntando dinheiro (...) ele começou

a cortar umas rolhitas fora da hora, e nesse tempo ele fazia vida, não tinha vícios, estava agarrado á vida e queria fazer a obra, que nós estávamos numa casa que nem quarto de banho tínhamos, nem garagem, ainda se fazia naquelas, de noite, era um balde na cozinha. E então tínhamos necessidade de uma casa, eu queria, o meu sonho era um quarto de banho, estava cheia de me lavar numa bacia. (...) Andamos muitos anos e então eu na altura queria adotar uma criança e eu não tinha bens, não tinha bens e não me deram. A criança tinha de sair com 4000 contos ou com uma casa. E quando comecei a fazer a casa tinha 45 anos, fui lá saber se ainda podia, mas disseram que já era tarde. Mas dos 45 aos 60 ainda fazia, era uma moça que hoje me fazia um jeito grande. E a minha vida até seria outra, mesmo em relação ao homem, porque eu nunca tenho um companheiro para dar um passeio, nem de ano a ano. Nunca saía aos domingos, os meus domingos é sempre fechada em casa. Porque ele está lá, abre aquilo à 1h e está lá até às 4h, 4h30; vem a casa ver se estou viva ou se estou morta [risos] e vai para a tasca e aparece à noite, aparece à hora do jantar. (...)

Tal como Helena, o seu marido está igualmente reformado, tendo, desde então, dedicado o seu tempo a atividades das comunidade, pertencendo por exemplo, ao grupo do rancho folclórico dos corticeiros de Lourosa, no qual Helena tocava cavaquinho ao mesmo tempo que integrava o grupo de coro.

“ (...) dedicou-se à vida do povo, que ele faz parte do grupo do rancho dos corticeiros de Lourosa, apegou-se àquilo e ele sozinho e outro, porque ninguém quer trabalhar de graça e ajudar, os próprios do rancho não ajudam. Ele tem ensaios marcados e tem que pagar aos tocadores quer haja ensaio quer não haja, ele tem de pagar, quando muitos até deviam de trabalhar em prol, uma vez que é de graça, ajudar a instituição. Porque está em crise e ele não tem freguesia que chegue. E eu é que sofro, porque ele para lá estar, para abrir o bar, vai às 7h30 para ver se vai alguém para tomar um café ou assim para juntar dinheiro para pagar a água e a luz e outras coisas que sejam precisas. Mas é quase sempre só ele sozinho, a direção era eu, ele e outro. Os outros abandonaram”

Ao abordar a entrevistada mais profundamente sobre o seu marido, esta caracteriza-o como um agente cultural da comunidade, considerando a sua dedicação, uma dedicação “à vida do povo”, ingrata, uma vez que não vê reconhecimento por parte da comunidade, nem mesmo na participação coletiva. Tece aliás um olhar crítico pelo facto de o mesmo passar mais tempo com atividades culturais do que com a esposa. É recorrente, denotar-se no discurso da entrevistada uma crítica face à ausência e distância do cônjuge, como se o mesmo priorizasse as suas atividades culturais e artísticas em detrimento da sua vida familiar, nomeadamente, com Helena.

“ Eu é que digo a ele “Tu trabalhas mais para a vida do povo do que trabalhavas para a tua própria vida e para a tua própria casa. Tu abandonas a casa para estares ao serviço de quem te está a criticar neste momento, porque estão a sair.”. Ainda a semana passada era para ser um ensaio e não apareceu ninguém. E eu costumava fazer lá até o São Martinho, um magusto, e não fez porque não tinha ninguém, as pessoas não estão para trabalhar de graça e não estar para ajudar hoje. Cada um quer ir para os cafés, para aqui e para acolá e não quer estar ali amarrados a trabalhar, a fazer o bem. E ele sem aquilo, deus me livre, ele fez a obra, comprou um pavilhão velho, quer era um pavilhão de cortiça, e ele comprou aquilo, juntou dinheiro e conseguiu fazer um pavilhão. E temos lá um salão importante, grande, um salão de espetáculos, com tudo, só que falta pessoal e ajudas. Fizemos lá uma sessão de fado e apareceu lá pouca gente. O povo não apoia muito aqui o fado e aqui esta coisa dos corticeiros não cativa muito devido, as pessoas parece que não puxam muito para ali. E é mais barato o café, ele já põe mais barato o café a ver se as pessoas ajudam alguma coisa, mas ele tanto trabalha para aquilo que eu é que sou a vítima. Podíamos sair ao domingo como os outros, podíamos ir à praia, nunca fui à praia, se for tenho de ir na camioneta, ir e vir.”

A relação conflituosa e até distante com o marido prende Helena numa teia de isolamento social e de perda da autoestima, traços reforçados devido a um conjunto de doenças contra as quais teve que ir combatendo. Este discurso fica aliás próximo do problema de saúde que não lhe permitiu ter filhos. Reitera um sentimento de solidão. Elabora um raciocínio sobre o facto de não ter podido ter filhos tendo em conta o contexto social no qual se encontrava, não lhe tendo sido concedida sequer a possibilidade de adotar. Helena indica que nunca escondeu ser um problema de saúde de sua parte em detrimento do marido, como se de uma auto-localização de culpa se tratasse. No contexto atual, percebe um filho como uma estrutura de plausibilidade que não tem, quer no que respeita ao contexto familiar, quer no que respeita à rede de vizinhança.

“Não tenho vizinhos, não tenho ninguém. É que moro num sítio que não tenho ninguém (...) amanhã vou para o cavaquinho aprender, vou para o professor, lá estou uma hora. Outras vezes vou ao mercado, à corporativa dar uma voltita. Ontem fui a Espinho, quando eu posso dou uma volta. Depois de comer vou lá acima buscar dinheiro que não tenho e vou a casa da minha irmã, estou lá um bocado, e vou-me embora. E passo assim um bocado de tempo, porque assim fechada, sozinha, não me dou. (...) Até a própria doença, há pessoas que escondem e não quer que se saiba, mas eu não, eu não tenho filhos e havia colegas minhas que não tinham filhos e nunca disseram de onde vinha o defeito e eu dizia a toda a gente “O defeito é meu, não é dele. Desde os 15 anos, tomo cortisona, e essa doença só 40 em Portugal é que a têm. Fui uma vítima disso também.”

Helena não consegue dar nome à doença que não lhe permitiu ter filhos, e de si sabe ser um problema de hormonas que teriam sido destruídas por uma tuberculose que apanhara aquando dos seus 15 anos, altura em que já teria sido informada sobre a dificuldade e até eventualidade de não conseguir engravidar mais tarde. Após o seu casamento, Helena tentaria engravidar, sendo seguida pelo sistema nacional de saúde, durante um ano. Devido aos diversos problemas de saúde, e nomeadamente, pelas doses de cortisona às quais já se submeteu, desenvolveu osteoporose, tendo por vezes a percepção de se encontrar a morrer lentamente.

“ (...) eu agora até estou com a osteoporose devido à cortisona. E a cortisona mata-me, faz-me mal, que noto os joelhos, noto os ossos, tem dias que me dói a mão, dias que me dói mais aqui e ali, mas eu vou pedalando e a coisa vai passando.”

Moendo gente: Da (in)stabilidade da função à reforma antecipada

Ao longo do processo de conversação decorrente da entrevista, Helena demonstra ter desenvolvido um espírito participativo em atividades artísticas e culturais como procura de resposta ao seu estado enfraquecido, tanto na dimensão da saúde e da doença, como na dimensão da relação conjugal. No entanto, embora tenha desenvolvido disposições para a participação cultural, nomeadamente, por via do marido, paradoxalmente vê essa condição retraída igualmente pela força do mesmo.

“Eu queria dançar, mas como ele era ensaiador nunca teve jeito para dançar com a mulher, dizia que eu era pesada e eu dizia “Sou pesada contigo, mas com um que saiba bem e que me diga eu vou atrás”, e ia, só ia às últimas danças [risos]. Às últimas é que ele me deixava ir, mas nunca me meteu a dançar, que era a minha alegria.”

Helena não conheceu apenas dificuldades sociais e relacionais complicadas pela fragilidade do corpo, mas igualmente o dissabor da mudança de funções na fábrica, quando completava os seus 60 anos. Devido a uma reestruturação interna, a fábrica na qual trabalhava trocou a produção de rolhas, cadeia na qual Helena desempenhava a sua função, para a produção exclusiva de blocos. Esta mudança veio promover um reajuste nas funções dos operários fabris, nomeadamente em termos de obsolescência dos mais velhos. A este respeito, Helena relata episódios de assédio no trabalho, com

repercussão na sua autoestima e no seu bem-estar. Aos 61 anos via-se confrontada com a decisão de ter de solicitar a reforma-antecipada, quer pelas novas condições de trabalho às quais estava sujeita, quer à debilidade de saúde que se agravava.

“E como eu e mais duas eramos as mais velhas da firma fomos chamadas ao patrão, “Está na hora de arranjar a vossa vida” e eu disse “Ô [REDACTED], eu tenho 60 anos, eu ainda não quero ir embora que eu não quero ser penalizada. Quero trabalhar até aos 65”. Mal pensava eu, e eu disse aquilo, e eu até era aleijadinha na mão, mas fazia tudo, e faz, e ele mandou-a, fomos as três, e a outra, a mais velha, coitada, nem sabia subir para cima dos camiões. Obrigou uma de 65 anos, faltava-lhe meio ano para os 65, a subir para o camião para descarregar o camião, e ela não podia. E a mim puseram-me a fazer fardos, na caldeira, e a fazer paletes, que fiquei com tendinites nos braços e ele vinha à minha beira, e eu chegava a um certo ponto e eu não podia com as cortiças, mas ninguém me ajudava. E depois ele viu que eu não conseguia e disse “Aperte lá”, e eu disse “Não posso, eu sou diabética e não posso estar em máquinas de facas. Não posso subir. Por que é que não me põe a escolher como estão aquelas a escolher?”, que eram umas coisas compridas que se colavam para se fazerem os tais blocos. E então ele disse “Querias” para mim, “Querias”. Eu fui muito torturada. E ele “Já que não podes fazer nada, senta-te ali num banco no meio do salão”. Eu nem no tempo da PIDE passei o que passei, o primeiro dia eu dancei para o gozar; no segundo levei umas revistas, de perna alçada a lê-las; no terceiro vi que tudo se ria de mim por estar ali no meio do salão e deu-me um ataque de nervos, na hora do meio-dia, senti-me assim desprezada e humilhada, desanimei e tive que vir embora, ao médico de urgência, ao hospital, ela deu-me 3 dias para estar em casa em repouso. (...) Mal eu pensava, que a partir daí fiquei ontológica e só descobri agora, há um ano para cá. Infelizmente, agora ando no IPO.”

Helena, se pudesse teria sido costureira em detrimento do trabalho na indústria corticeira. Indica nunca ter gostado do trabalho que desempenhava, e recorda-se do trabalho que se prolongava além do horário laboral, pela noite dentro.

“Comia-se mal nesse tempo, foi no tempo em que eles ganharam milhões, foi quando eles enriqueceram. E hoje não, hoje quem tem negócios veem-se aflitos porque os [REDACTED] é que são os chefes de tudo. São os chefes de tudo e conseguiram acabar com a maioria das firmas.”

Helena retrata as más condições de trabalho na fábrica da cortiça acompanhada de acidentes de trabalho, e da doença, construindo talvez por isso um desapego ao setor corticeiro. Após pedir a reforma em 2007, deparou-se com uma situação de isolamento, tendo-se desvinculado das suas relações sociais, nomeadamente as que teria deixado no contexto da fábrica.

Encontrou, nessa altura, nas atividades culturais da freguesia uma terapia para enfrentar o cancro que acabara de descobrir. Integrou o *Movimento Bem Estar*, que como já referimos desenvolve um trabalho dedicado à população sénior do concelho, que tem como atividades principais o desporto e as saídas ao ar livre.

“Eu comecei as minhas atividades tinha 34 anos quando comecei a ir para a ginástica a pagar. Manutenção. (...) E então apareceu-me este Bem Estar e apareceu-me depois também estas coisas que se faz agora na freguesia, que como é que se chama? Primeiro foi o teatro, que para mim foi uma ajuda das maiores, porque eu sentia-me como amor a fazer o trabalho. Parece que estava a fazer o meu trabalho, a mexer nas rolhas, na cortiça, embora fosse pesado. E então ajeitei amizades maravilhosas, os que estavam à frente dos atores, grandes atores, o doutor Hugo e todos os outros. Para mim, eu sentia-me tão feliz lá que eu até cantava, tinha versos para eles e tudo. Cantava de alegria quando lá chegava e aquilo foi uma ajuda muito boa para a minha cabeça.”

Ora, embora o marido seja participativo na comunidade, certo é que nas palavras de Helena, e tal como já foi constatado, o mesmo não se dedica às atividades culturais com a esposa, pelo que, a mesma se encontra solitária aquando da sua participação em atividades que lhe permitem fugir da rotina. Surgem, neste sentido, os equipamentos culturais e da comunidade como um veículo de acesso quer à cultura, quer à fuga do quotidiano enclausurado na freguesia que a batizou.

“Às vezes vou. Quando há os passeios do Bem Estar, ele não vai e eu vou; digo “Se não vais, vou eu”. Esses passeios com as minhas amigas eu não dispenso, não dispenso. E se houver os passeios da nossa terra, tinha-me inscrito e no ano passado calhou-me. Já fomos ao parlamento [risos] e conhecer a casa do Cavaco Silva e os outros. E gostei disso e fui só, que ele não foi. Mas não sou muito de passeio porque ele não acompanha. Nós podíamos nos meter na Inatel, que são passeios bons e baratos e para mim fazia-me bem. Eu fechada sou uma mulher morta, tenho de ter alguém ao meu lado para me estar a divertir um bocado, que senão não consigo. Se fosse um passeio de vez em quando, não digo sempre, mas de vez em quando, sentia-me bem se ele me acompanhasse. Até no Bem-Estar e isso, mas ele diz que não está para andar atrás da mulher e é por isso que lhe digo que se fosse hoje não me casava [risos] que ao menos era livre.”

Texturas: um regenerador da dor e da solidão

Helena chegou ao *Texturas* por via da sua participação no *Movimento Bem Estar*, tendo recebido a proposta para participar num teatro, embora não conhecesse o

objetivo nem o trabalho pretendido através dessa prática artística. Helena não hesitou em aceitar, aproveitando, todavia, para narrar um momento de desistência por um grupo de participantes, o que não influenciou a sua motivação ocupacional e participativa.

“(...) um dia chega lá uma senhora a falar connosco, quem é que queria participar numa atividade de teatro e nós sem saber porquê, e como eu gosto de estar em tudo, eu disse “Eu vou”. E foi por esse intermédio que soube as pessoas que queriam ir e marcou um encontro aqui. (...) Até porque a maioria saiu toda, fiquei eu e meia dúzia. Veio muitas, mas disseram “Eu não gosto das rolhas”, mas eu disse “Eu gosto”. Tudo o que a gente faz é o nosso trabalho e além de ser o nosso trabalho a gente está aqui na maior, a gente dança, a gente canta, a gente faz ginástica antes de entrar para os ensaios.”

A entrevistada considera-se alguém proactivo por natureza. Criou hábitos de rotina e redes de sociabilidade enquanto trabalhou na fábrica de cortiça, o que lhe permitia encarar a sua realidade com outros horizontes. O pedido de reforma antecipada, a consciencialização do processo de rutura típica do término de uma vida profissional, apelaram-lhe a que criasse novos hábitos e novas motivações para encarar o dia-a-dia. Paradoxalmente, também a consciência de uma debilidade física lhe desenvolveu disposições participativos rejeitando momentos de tristeza ou de lamento a contrário do que seria esperado.

“Nem me dou quieta, tenho de me estar sempre a mexer, ou é na limpeza ou é nas gavetas ou é na terra [risos]. Não me dou assim a ver televisão, mesmo a ler, e eu precisava muito de ler, que eu estou a ficar, por exemplo, já não tenho aquela inteligência para escrever certas palavras, porque é falta de leitura e já me esqueço se é um “s” ou “ss”.

Helena reinterpreta a ausência de práticas regulares de leitura como uma debilidade. Faz o paralelismo com a sua dificuldade de expressão comunicacional, mas indica nunca ter tido estímulos para a leitura. No entanto, desenvolveu outras práticas culturais e comunitárias a partir dos seus 34 anos de idade. Antes do *Movimento Bem Estar* pertenceu a uma cooperativa na qual realizava ginástica dois dias por semana, e fê-lo durante dois anos. Refere ter desenvolvido através da sua participação uma rede de sociabilidade que lhe permitia sair, e participar em jantares coletivos. Constata, porém, a percepção de que com o passar dos anos, as disposições para a socialização

enfraquecem e diminuem nas pessoas com quem se cruza, reiterando, no entanto, que não reconhece essa transformação social em si.

“Às vezes queria estar em todas, que tinha amizades com os dali, quando havia os jantares e assim, chegamos a ser lá muitas, mas hoje são poucas, já fomos 30 e tal lá, mas depois as pessoas vão indo, indo e vão deixando. Eu não, eu quando entro numa coisa eu não quero sair mais, só se não puder. Quero sempre, quero sempre ter energia, acho que isso me ajuda e não me põe tão velha [risos]. Que eu não quero pensar na idade, eu nem penso na idade que tenho, nem no que tenho. Só penso eu dizer “Ô senhora, ajudai-me, dai-me forças para eu ainda puder animar alguém que esteja triste”. Depois a partir daí andei anos, e quando veio o Bem-Estar para mim foi outra alegria; quando veio o Texturas foi outra alegria.”

No seu discurso é eloquente a utilização da arte e da cultura enquanto meio para atingir o bem-estar pessoal e a melhoria de qualidade de vida, em detrimento do seu valor estético. A participação e o consequente associativismo são para si tão imperativos quanto a necessidade de sorrir, e otimizar as suas competências sociais e culturais.

Helena desenvolveu o papel de operária no *Texturas*. Ao retratar as cenas estabelece um paralelismo face à sua experiência na fábrica, demonstrando como o projeto se apropriou das experiências das pessoas para constituir a sua história.

“A minha função, nós tínhamos de fazer de tudo. Tínhamos que estar atrás da cortiça e quando fosse para levar a cortiça tínhamos de ir com ela às costas a subir, como a gente fazia na fábrica com os sacos à cabeça. Andamos 34 anos com sacos à cabeça, a subir 33 degraus, em crianças. Então era um pesadelo, às vezes chegava a meio e deixava cair o saco para trás, não podia. E aí daquela pessoa que viesse à casa de banho e não levasse um saco para cima, porque nessa altura foi quando eles ganharam milhões a explorar a juventude, porque nós fazíamos como gente grande. E tínhamos de fazer serviço de homem e serviço de mulher. Serviço da lavação, de estaleiro, serviço de tudo. Era tudo manual nesse tempo, hoje não, é tudo máquinas. No Texturas já foi mais máquinas, mas ainda fizemos coisas à mão, a passar a cortiça de umas para as outras para atirar, carregar, escolher a cortiça, as faces da cortiça conhecem-se pelas fendas que tem, uma é superior, outra é inferior e tudo isso era separado. E nós no Texturas fazíamos isso.”

Para Helena não há dúvidas, o *Texturas* teve como objetivo retratar as experiências fabris do meio corticeiro através das realidades que os seus participantes conheceram.

“Para mim o objetivo era a nossa vida da fábrica. Era nossa vida da fábrica, porque uns diziam, por exemplo, estávamos numa parte e era assim “Olha as rolhas para a banca!” e outro dizia “Pega a broca!” e o outro “Chega-me aí uma alcofa que as minhas já estão muito cheias! Chega-me aí uma alcofa!” e tudo isso era o que nós fazíamos e puxávamos as rolhas para a nossa beira e escolhíamos para as alcofas, tínhamos 7 alcofas à nossa volta. Era lenha, o que não prestava era para lenha. Lenha porque não presta para nada, é para moer. Hoje faz-se o colmatado... hoje essa lenha é prensada e colmatada. Tem uma que senão estiver partida, dá um pó, que é uma rolha macia, aquilo não são rolhas. Então tem umas feitas de lenha, que é moída e são as de champanhe, que é uma cortiça que se vê que não é rolha, é umas coisinhas coladas umas às outras. A lenha não presta para nada. A rolha furada de cabeça a cabeça, o vinho fura, e vai para lenha, não presta. E o repasso dos cavacos que é uma rolha que tem um defeito assim de lado, no meio ou na barriga, e isso serve para cortar ou rebaixar, numa rebaixadeira tiravam aquela parte e fazia-se rolhas mais pequeninas e ficavam boas. E depois tínhamos então repasso e lenha e tínhamos à nossa beira o primeiro, segundo, terceiro, quarto, quinto e sexto e tínhamos que fazer 23 mil a 25 mil por dia. À mão.

A longa experiência profissional de Helena é verbalizada de forma muito ligeira. Com ela percebemos, com alguma rapidez, embora não imersos no contexto fabril, todo o processo pelo qual a cortiça e as rolhas passam até ao produto final. Ao longo da sua experiência profissional Helena desempenhou a função de escolhedora, e operária da lavação. Para si o *Texturas* significou a vida dura do trabalho corticeiro, assim descrita¹¹⁴:

“Sim, sim. E o trabalho que dava para a rolha estar pronta passa por dez lados. Passa pela broca, vai escolher, vai para a broca, da broca vai para a rebaixadeira, depois vai para a retificadora, para ver se está certinha ou não, e depois vai para a lavação, depois ia para o estaleiro secar, depois ia escolher para o nosso salão, depois de escolher ia para o ensaque para cima, e misturavam-se as rolhas lá numa máquina que tinha, o superior todo, pois umas aproveitam-se mais do que outras, porque umas não faziam tão bem como outras. Depois aquilo era tudo misturado, nessa máquina, e caíam as rolhas assim por uns buracos e nós tínhamos de ir lá para cima, com umas pás, empurrar para o buraco. Às vezes até escorregávamos nas rolhas, porque aquilo era muito, a gente transpirava ali, aí Jesus. Depois de ensacar enchia-se os sacos, picava-se as bocas, para quando viesse o cliente aquilo estava enfeitado [risos] e depois cozia-se quando eles vinham ver que estava bem. Cozia-se com uma máquina, no meu tempo era à mão, com um fio de corda, e eu até cheguei a fazer sacos à mão, depois as bolhas e tudo nas mãos, mas a gente tinha de fazer e tinha de estar assim. Agora já é uma máquina tipo de costura, de mão, e cozia os sacos. E depois tínhamos de fazer, que hoje não se

¹¹⁴ Assumimos, não sem pudor, a excessiva utilização das palavras de Helena, mas, sobretudo, relativamente a esta descrição consideramos fundamental mantê-la na totalidade, dada a riqueza (não necessariamente linguística) da descrição que faz no que respeita ao processo produtivo.

faz, tínhamos de fazer os pernizes à mão, que era para agarrar duas daqui e duas acolá para atirar para o camião. Hoje já não é assim, hoje já vai o saco cheio, põe-se ali, ele escorrega e vai direto. Mas no meu tempo não havia essas máquinas, era tudo manual e a gente, e depois batiam-se nas rolhas com uma coisa de madeira para a gente fazer aquelas perninhas, as orelhas, eram umas orelhas, cada saco tinha 4 orelhas, para a gente agarrar de cada lado. Hoje não, hoje é diferente, hoje já há máquinas para encher; nós enchíamos no escadote e depois inventaram uns tapetes para nós depois deixarmos as bancas, que escolhíamos numa banca, nos primeiros anos, para aí 30 anos ou mais, e depois veio os tapetes, fez-se uma máquina, e os tapetes rolava a rolha e nós estávamos de cada lado a tirar as rolhas e acabou-se com as bancas. E então aí tinha-se o escadote de madeira e tínhamos de encher as máquinas com sacos na cabeça, subir o escadote e atirar para a moeda. Hoje, há uns anos para cá, começaram a inventar umas máquinas diretas, a fazer um buraco no chão e atirava-se o saco para o buraco e a máquina levava até lá acima. Hoje já era muito mais leve.”

O *Texturas* permitiu-lhe fazer uma análise comparativa do trabalho que era possível ser realizado apenas manualmente num tempo marcado pela debilidade das máquinas. Enquanto na peça teatral, Helena lavava as rolhas à mão, hoje sabe que as “máquinas elétricas” é que desempenham essa função.

Os ensaios eram para si um momento de libertação e preenchimento. Um dos seus pontos altos residiu na migração dos ensaios da sala do Centro Social de Lourosa para a , momento esse que Bolena considera de aproximação significativa à vida real.

“ Ah, os ensaios eram uma maravilha [risos]. Depois na fábrica fazíamos de conta que estávamos na nossa fábrica a trabalhar. Pegávamos na cortiça, tínhamos de andar ligeiras, andar a correr, tínhamos uma parte em que tínhamos de andar a correr e íamos saindo com a cortiça para lá e para cá e depois chegava a um ponto tínhamos de pegar na cortiça, pô-la às costas e ir ali, até de rasto, e a gente chegava a um certo ponto já estávamos cansadas e começávamos ‘Ai, ai, as minhas costas’. E respirávamos porque era uma vida dura, foi sempre uma vida dura.”

Helena demonstra ter uma consciencialização das dificuldades do setor corticeiro na conjuntura atual, quer pela substituição da força de trabalho humana pela automação, quer pelas consequências da própria globalização, principais fatores apontados para a falência das empresas familiares. O *Texturas* representou o primeiro projeto teatral que a Helena abraçou. Talvez, por isso, a tenha marcado tanto. Nas palavras de Helena, o *Texturas* proporcionou-lhe novas amizades, facto que lhe confere um grande sentimento de felicidade. O facto de ter incidido sobre a sua profissão também o tornou um projeto especial.

“Mas agora sentia-me bem no que andava a fazer. O Texturas foi uma coisa que me marcou. Marcou-me devido a ser... o primeiro teatro que fiz.”

Helena demonstra-se contraditória quanto ao gosto associado à cortiça. Apesar de admitir não gostar desse setor de atividade enquanto dimensão profissional, reitera ter sido importante para si o projeto incidir sobre a mesma. Confrontada com este facto Helena demonstra que as relações que tece ao longo do seu percurso a influenciam moldando a sua disposição para o trabalho corticeiro.

“Sim, e depois cheguei a um certo ponto convenci-me, e com a amizade com as amigas, e já nem queria sair das rolhas. Já gostei das rolhas, porque depois muitas saíam, até foram para outros empregos, melhores, como escolas, muitas para telefonistas, mas eu fiquei sempre. Agarrei-me àquilo, agarro-me muito às coisas e às pessoas. Agarro-me muito.”

Ao longo da sua participação, Helena sentiu dificuldade em conciliar a vida familiar com a vida de artista amadora.

“Sabe eu só tinha era de andar a correr em casa, para estar a cumprir a hora e fazer o serviço da casa, porque como sou sozinha para tudo, eu andava ali numa luta naquelas dias. Mas queria cumprir, queria chegar a horas, não queria que ninguém esperasse por mim. E quando chegava, em vez de me deitar à meia-noite, deitava-me à 1h. Quando chegava é que íamos comer, eu deixava o comer para o marido já adiantado ou às vezes até feito e quando viesse aquecia-o ou ajeitava outra coisa.”

Não sentiu qualquer dificuldade em desempenhar o seu papel, nem em acompanhar as exigências que lhe eram feitas na sua representação. Considera ter aprendido técnicas de representação, o que lhe permite atualmente fazer uso nomeadamente noutros projetos artístico.

“Aprendi, aprendi, se não for mais nada aprendi a conhecer uns atores importantes que nos ajudavam e nos ensinavam até a falar, que era ‘Não é assim, eu quero que diga isto, quero que diga assim’ e então tudo isso foi uma cultura para mim. E eu aceito as críticas, que eu disse sempre ‘Quando não estiver bem, chamem-me a atenção’, porque é nas críticas que a gente se emenda e os defeitos que faz também, se alguém nos avisar, a gente já não faz. Eu aceito, não sou daquelas, nunca chorei na fábrica, que muitas choravam se a encarregada lhes ralhasse ou assim, eu nunca chorei. Nunca chorei porque sabia que ela estava a fazer o bem, porque nós estávamos a falhar. E nos

falhanços que a gente se emenda. Ainda hoje é assim, eu não sou condutora mas se fosse raspava em muitos, mas ia aprendendo [risos].”

Enquanto ainda trabalhava na fábrica de cortiça, Helena reportou o *Texturas* para a sua profissão, na qual aproveitava para ensaiar músicas e falas enquanto trabalhava. A entrevistada ancorou-se do *Texturas* para se adaptar à sua condição de trabalhador, melhorando a sua qualidade de vida, no que respeita ao sentimento que nutria pelo trabalho corticeiro.

“Mudou porque me marcou e na cabeça, porque eu vinha assim da fábrica e o Texturas ajudou-me a passar o mal que passei e a fazer de conta que estava a fazer o meu serviço. E como gostava tanto trabalhar eu sentia-me feliz a trabalhar. Foi o primeiro e foi o que me fez esquecer mais a doença e me pôs a cabeça mais no sítio. Mas ainda outros que se fizesse, se fizesse um da Revista era uma alegria para mim.

Resquícios de um combate: A apropriação da participação artística

Helena demonstra ter uma paixão pelo teatro e não esconde a pretensão em participar numa Revista, quer pelo cântico, quer pelas falas que envolve, uma vez que, os últimos teatros nos quais participou se destacaram pela gestualidade. Helena reflete acerca dos impactos de uma peça gestual considerando que esta incorre no risco de não ser devidamente compreendida. Ora, para a entrevistada a arte não deve ser abstrata, pelo contrário, a seu ver, esta deve ser o mais clara possível para ser devidamente recebida e interpretada pelo público, com o qual indica gostar de interagir enquanto representa.

Embora só se tenha aproximado da cena teatral aos 60 anos, Helena elenca o que essa prática já lhe proporcionou, e entre muitas, lista a dança, vertente artística que sempre desejou experimentar e desenvolver, uma vez que tinha por hábito frequentar espaços de dança antes de casar.

“ [se tivesse ido para o teatro mais cedo] Para mim era uma alegria. Que eu nunca dancei na vida, agora é que andava a aprender a dançar aos 60 anos, que no meu tempo não havia bailes, havia mas era um altifalante aos domingos. E eu já ia ver, já gostava, já ia ver. Mas depois comecei a namorar muito cedo, aos 14 anos, e depois eram tempos que os pais não deixavam ir para lado nenhum, não deixavam sair à noite e deus me livre à tarde para namorar era mais à janela do que ao lado um do outro [risos]. Era o amor de perdição

nesses tempos, era assim. Eu casei com 25. E ainda achava cedo [risos]. Se fosse agora não casava.”

Para Helena, a sua participação em projetos culturais como o *Texturas*, permitiu-lhe refletir acerca do seu casamento. Tece uma reflexão sobre as transformações sociais no que concerne os casamentos e às formas de relacionamento entre géneros sexuais. Equipara a sua época para a atual, onde para ela, a mulher deixou de ser submissa ao homem, ao contrário do que aconteceria na altura em que se casou. Se pudesse recuar na sua biografia não casaria, mas nem por isso invoca o divórcio como uma possibilidade viável.

“Porque agora, na vida em que estamos, o casamento é muito difícil, porque o homem e a mulher não estão para aturar o que a gente aturou. Hoje a mulher não está disposta, porque nós fomos umas escravas no casamento, a fazer tudo, tudo, no casamento, tudo sozinhas. Ainda hoje, estive no hospital e a roupa ficou por lavar quase um mês. Porque ele não quer aprender a ligar a máquina de lavar a roupa, não quer aprender, nem metia a roupa na máquina. Quando eu cheguei do hospital, ia atordoada da cabeça, ele levou-me pela mão e disse-me “Mete-me esta roupa na máquina que não posso estar aqui com o cheiro”. Eu entrei pela casa dentro e aí que cheiro a lixo e chamei aqui a dona Ana, e ela disse que não podia, que não tinha gente, e depois o frigorífico? O homem não via aquilo, as verduras podres? Que eu tinha comprado, tinha ido a Espinho nesse dia, e claro que o frigorífico cheirava mal. A fruta podre cheirava mal e o homem não via nada. Porque ele ia para o hospital me ver e depois ia para a tasca comer, depois ia dormir, não ligava nada à casa. Quando cheguei trabalhei até à meia-noite.”

Quanto à dimensão de contexto informal de ensino-aprendizagem, Helena considera ter aprendido, da mesma forma que considera ter ensinado, nomeadamente, aos profissionais da cultura sobre a elaboração da rolha e do trabalho fabril corticeiro.

“(…) explicamos a maneira como a rolha era trabalhada, lavada e assim e depois através disso fez-se o teatro seguido com esses trabalhos todos. Até cheguei a escrever no papel a vida da fábrica, a vida da cortiça. (...) dei-lhe o papel, a vida da cortiça, que era tudo manual. Nós para fazermos uma rolha é máquina, mas no meu tempo era à mão, eram uns quadradinhos que se cortava, o meu homem era quadrador, e desses quadradores ia para umas máquinas à mão e estava um homem sempre assim, metia um quadradinho à frente e no tempo do quadradinho fazer assim, andava ao redor e fazia a rolha e a rolha caía ao chão. Hoje já é máquinas. Mas no Texturas no teatro, dava tudo esse manual. Foi bonito ver esse teatro no museu em Lamas. Todos os domingos tinha lá esse programa para quem quisesse ver teatro.”

A protagonista demonstra uma dedicação às atividades comunitárias no seio da sua freguesia. Além de já ter participado no projeto cultural promovido pelo cônjuge, participa desde do ano de 2011 no Grupo das Vozes do Passado, ensaiando uma vez por semana no horário pós-laboral durante cerca de uma hora, com vista à realização de atuações em cafés da freguesia.

“(...) o Grupo das Vozes do Passado, é um senhor, um rapaz, que ele toca viola, a mulher canta, tem um irmão que tem um órgão, que era quem fazia as danças ali na piscina, ao sábado. E eles tocam muito bem, e então ele tentou falar connosco, a ver se queríamos participar nas Vozes do Passado, para mostrar ao povo que nós ainda temos garganta como os novos [risos]. Então fomos às tasquinhas cantar e o povo ficou admirado das vozes, que o canto é em conjunto. E é canções tanto alentejanas como é outras canções bonitas, o Alentejo e passar a Ribeirinha. Muitas, e tem canções lindas, da lenha, agora andamos a cantar uma da lenha que é a vida realmente da lareira. E é bonita e tudo isso para mim tem valor.”

Na pretensão de recuperar um tempo perdido, bem como de se manter ativa face aos problemas que mantém, Helena pretende ainda ingressar num curso de informática para conseguir trabalhar com computadores, assim como, pretende retomar a hidroginástica e a dança, cujos ensaios decorrem em diversos lares de idosos das freguesias vizinhas.

“já foi o lar de Lourosa, tem ido outros lares e junta-se em toda a freguesia cada semana. E já chegou a juntar 500 pessoas freguesia cada semana. E já chegou a juntar 500 pessoas, tudo ali. Há gente até à pinha. Há salões grandes, mas há freguesias que nem salões têm, que temos de dançar ao ar livre, temos de dançar cá fora, ao ar livre.”

Helena reitera um gosto particular pela dança, e pela atividade na qual ingressou, e sente ter sido um pilar de alívio de dor, como se esta parasse enquanto Helena dançasse, regressando apenas, quando a mesma entrasse em casa.

“ (...) a gente está ali uma tarde, passa uma tarde de maravilha. (...) Paga a camioneta, vem uma camioneta que nós alugamos e damos 2 euros, o ano passado era 2 euros, este ano não sei se será mais, que como a crise aumentou [risos]. Mas seja o que for eu dou para me sentir bem, e então dançando um bocado até me esquecia a dor que tinha. Só quando chegava a casa é que começava a dor outra vez [risos]. Mas são pessoas idosos e enquanto está ali a gente ajuda, eu até pus um de cadeiras de rodas a dançar, um colega meu, que eu disse ‘Eu não quero ninguém parado aqui nem triste. Quem não puder com

as pernas pode com as mãos; quem não puder com as mãos pode com a boca. Nós temos que participar e não estar aqui a pensar nas tristezas. Temos de estar aqui em festa e é nesta festa que nós fazemos as alegrias e esquecemos as tristezas do dia-a-dia'”

Para Helena a cultura, o rancho, o teatro, o cantar, dançar, é o que lhe permite viver, dando-lhe força, e até a percepção de uma capacidade de resiliência ilimitada.

“É isso, é o que me faz viver. E dá-me forças e sinto-me contente, pronto, e estar a falar com as outras pessoas, fazer uma amizade para mim tem muito valor.”

Após a sua participação no *Texturas*, Helena participou noutros projetos teatrais, tendo ganho gosto pela participação artística ativa, nomeadamente ao que à sua realização diz respeito, o que a fez abraçar novos projetos nesta área. No entanto, no mesmo ano em que se dedicava a um novo projeto teatral do *Movimento Bem Estar* com o objetivo em participar no *Imaginarium*, Helena viu-se confrontada com um linfoma no sangue, vendo-se obrigada a parar de fazer o que mais gostava.

“ (...)a médica disse ‘Você neste momento não tem defesas, tem de parar com tudo’. Há um ano que andava a correr para o Sebastião com dores de barriga, sempre, sempre, todos os dias. (...) Quando eles me viram a fechar os olhos, que eu não passava desse dia, a médica mandou-me a toda a pressa para o IPO”

Helena mostra encarar a doença com otimismo, associando essa disposição às disposições que desenvolveu para o teatro e a dança. Durante o relato do combate à doença a entrevistada vai demonstrando a existência de um mau estar no seu ambiente conjugal, como se associado ao seu papel de esposa estivesse uma disposição para a submissão de género. Helena demonstra indícios de se sentir sozinha no combate ao linfoma.

“(...)porque não tinha defesas e quando cheguei ao IPO ela disse ‘Tem de parar com tudo, ginástica, tem de parar com tudo, não pode fazer nada, nem comer nem nada’. Iam-me lavar que eu não me segurava de pé, iam-me dar banho, o comer ia daqui e à noite, nos primeiros dias o homem ainda fez uma sopa, depois entregou-me logo a pasta, e eu sem poder, ele não é pessoa que se dedique à vida da casa, nem nas horas de aflição (...) Não tenho filhos nem tenho família que me ajude. A minha irmã, que era quem me ajudava, infelizmente está doente das pernas (...) Ainda mais essa [risos]. Tenho de lutar sozinha.”

Passou os primeiros meses fechada em casa, devido a baixa capacidade imunitária, criou hábitos de desinfecção e de prevenção como a utilização de máscara, até à data da investigação continuava a manter práticas solitárias com o intuito de se proteger.

“ (...) lavava as mãos com desinfetante que lá tinha, à entrada e à saída, e eu tinha máscara. E à minha beira, mais do que duas pessoas não podia ter. É como eles dizem, ‘você pode apanhar qualquer coisa fora, e no comer’, e eu disse ‘Então nem ao restaurante posso ir nem nada. Estão a me convidar para festejar a minha vinda do hospital’, e ela disse ‘Não, ainda não, nem pode beber cafés’. Mas a semana passada bebi um [risos], eu disse ‘Eu já estou boa’”.

Helena demonstra uma forte disposição para as atividades culturais e artísticas, referindo-as como um escape da própria doença. Embora tenha tido que parar de ensaiar no último projeto que tinha abraçado, Helena pretende estar entre o público a apreciar a peça no *Imaginarius* caso lhe seja interdita a sua participação.

“Eu nem sei que título é que tem, que eles dizem que é para os Imaginários, e eles estão a fazer coisas assim, por exemplo, cada um faz uma coisa que lhe vem à cabeça e depois aquilo não é bem um teatro vamos fazer este tema, é a pessoa inventa e depois eles juntam aquelas invenções todas e depois vão e põem as pessoas à maneira. Ainda não vi bem o fim disto aqui, que não sei bem, bem, o que os Imaginários significam no bem, se é várias coisas, se é uma coisa só. Ainda não sei bem. Estou assim, hoje vou ver, se lá chegar [risos]. e: Vou. A partir das 5h30 vou ver o que se pode fazer. Se eles me derem ordens para eu entrar eu entro logo [risos].”

O *Texturas* ganhou o significado de um trabalho seu, um trabalho árduo. Fez desse projeto a sua dama de companhia, a chave para abertura de novas relações, de estratos sociais diferentes, e no qual conseguiu chegar a um fim, o da representação perante um público.

“Significou o meu trabalho duro, mas significou ter companhia. Conhecer pessoas maravilhosas, pessoas acima de mim, com inteligência acima da minha, mas conseguiram levar-me ao ponto muito bom, chegar ao fim. Para mim foi, e não os esqueço.”

Helena narra e justifica o distanciamento existente atualmente face ao conjunto de relações que o *Texturas* lhe proporcionara, pela diversidade que as rotinas que cada um toma, mas percebendo-as como essenciais num momento em que também para ela foi essencial. Para si, a participação coletiva numa atividade que interrompe a rotina é como um extra importante para conhecer pessoas, e aprender com essas ao mesmo tempo que ensina. Perceciona-se numa posição cultural em que à sua volta não cessa de aumentar a desistência da vida em coletivo, mas perante a qual não cessa de confirmar-se enquanto agente ativo, na procura de reverter possíveis traços inativos próprios da faixa etária à qual pertence.

“Foram saindo, uns desanimaram e tal [risos]. Mas eu não desanimo e dou forças às outras pessoas, ‘Não sei como conseguem estar aqui uma tarde sem fazer nada. Nós devemos ter um extra fora, devemos arranjar’, já disse à minha irmã, ela é diabética, ‘tu devias ter um extra fora, para não estares sempre em casa a comer’, que a gente quando está em casa só se lembra de comer. E um extra é uma coisa importante porque conhecemos pessoas e aprendemos dia-a-dia uns com os outros, a falar, coisas que a gente nem conhecia e conhece, até sobre a alimentação, sobre isto e aquilo, coisas que até nos faz melhor umas que outras. Nós a falar vamos aprendendo e dizemos aos outros aquilo que sabemos. Ainda ontem uma disse ‘Caramba queria aquecer o meu’, e eu disse ‘Não tenho micro-ondas, vou comprar um. Aqueço tudo em banho-maria’, e ela ‘Mas os tachos ficam tão pretos’, e eu disse ‘Olha para não ficarem pretos sabes o que fazes? Pegas em dois bocados de limão, pões o limão na água e o limão não deixa os tachos ficarem pretos’, e elas ‘Ah, nunca ouvi semelhante’, e eu disse ‘Mas disseram-me e quando me dizem algo eu vou logo experimentar. Vou logo fazer. E resultou, portanto estou a vos ensinar o que me ensinaram a mim’. Não sou pessoa que me ensinam a mim e não quero dizer aos outros, não, gosto de partilhar.”

Apesar das diversidades pelas quais teve de batalhar ao longo do seu percurso Helena sente-se, embora reiterando sozinha, feliz. Tendo para si o compromisso de procurar o que lhe desperta sentimentos bons.

“Que não me posso sentir feliz sozinha, mas se tiver com pessoas à minha beira mais feliz eu estou. Mas mesmo sozinha tento me alegrar, ou a cantar, ou ligo a música e às vezes danço sozinha. Outras vezes quando me quero rir ligo as cassetes do Fernando Rocha [risos].”

Note-se a insaciável procura pelo prazer das artes para elevar o seu humor, utilizando-as como um escape, quer da própria doença, quer do mau ambiente que possa repousar sobre o lar. É aliás interessante denotar que Helena não espera que esses

momentos aconteçam, fazendo-se ator responsável por esse processo e por isso procure atividades artísticas e culturais, caseiras ou amadoras.

“Sim, faço por estar. Mas se tiver alguém a acompanhar, aí dou o meu melhor. E no domingo chegaram lá duas amigas e começamos logo a cantar e a dançar [risos]. Fizemos logo ali um baile, o baile da dona Ester.”

“(...) Por exemplo, chegamos a ir fazer uma, chegamos a ir fazer um ... chegamos a fazer uma cena, isso... chegamos a ir fazer o Poesia à Câmara, lá ao gabinete do Presidente da Câmara ... e estava, agente chegamos primeiro e depois, chegamos lá e eles começaram a entrar p’a sala todo, o pessoal da Câmara e era eu e a Teresa. Por exemplo, a Teresa estava d’um lado, assim uma sala como essa, mas muito grande, estava a Teresa desse lado e eu daquele lado. E eles entraram e agente estava de costas virados p’ra mesa assim e a Teresa a mesma. O que acontece, quando eles estivessem todos calados, por exemplo, começava e um verso dizia eu, e depois virava-se a Teresa e lia o dela. E eu fiquei muito contente de ter feito aquela peça da Poesia. Chamou-me muito a atenção. E depois, e depois tinha que estudar aquilo tudo que estava ali. (...) Veja lá que eu, por exemplo, os versos de poesia que eu tinha eu até cheguei-os a decorar todos, veja lá. (...) Não dava assim para estar a ler. (...) Tinha que estar sempre agarrado à folha dos versos do Texturas até, por exemplo, lia um e passado um bocado e tal, ia a dizer e tal, e ia ver se era realmente aquilo que estava a ler. Parece que não mas decorrei isso tudo. (...) Tinha que ‘tar a ler aquilo como se fosse eu próprio que estivesse a apontar, a ler os versos de poesia. (...) Agora, já foi há tanto tempo, agora não posso dizer. Já tivemos outro também que fui fazer do sapateiro. ... Não, o sapateiro, o engraxador. Era eu o engraxador. E tinha aquilo tudo decorado. Todos os versos, tudo decorado. Por exemplo, quando, por exemplo, ela estava a cozer, por exemplo, ela estava a cozer um sapato, estava sentadinha a cozer o sapato, de linhas e depois engraxar os sapatos só depois quando ela acabasse de engraxar o sapato é que eu entrava em cena e contava os meus versos sobre o sapateiro.”

Finalmente, a participação no *Texturas* permitiu trazer à luz um outro traço disposicional em Manuel, que nos parece ser indissociável dos anteriores: o de elevação das suas capacidades para pensar sobre si, para pensar a relação que estabelece com os outros, para com eles comunicar, para perseverar face às adversidades. O seu discurso parece querer falar por si.

“Tenho aprendido. Tenho aprendido e tem-me feito muito bem, parece que não mas até para a minha mente. Parece que não mas chama-me muito a atenção e faz-me bem. (...) Aprendi a ser mais, a ser mais homem por exemplo, na relação com as pessoas. Parece que não mas isso faz muito bem à pessoa. Por exemplo, ao longo do tempo em que a gente convivemos uns com os outros parece que não mas a pessoa vai ganhando outro ser. (...) É. Mais comunicativo e mais

mais mais homem, mais, como eu hei-de dizer ... ganhei mais força de vontade por aquilo o que faço.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho que aqui apresentamos surgiu na sequência de uma investigação prévia sob o tema das artes de rua e da política cultural, que teve como campo empírico a autarquia de Santa Maria da Feira (Melo, 2007). Como já tivemos oportunidade de referir, o nosso objetivo, na altura, foi a problematização do papel das artes de rua para a definição e projeção de uma política cultural local, que se manifestava jovem e fortemente ancorada em dois grandes eventos culturais: a Viagem Medieval e o Festival Internacional de Teatro de Rua. Este último constituiu-se o objeto da pesquisa empírica então realizada, dada a sua vocação artística e contemporânea, e ainda pelo facto de a sua criação ter coincidido com a autonomização do Pelouro da Cultura na autarquia de Santa Maria da Feira. Concluíramos, nessa investigação anterior, que o Festival apresentava um forte investimento em projetos de carácter social ou comunitário que convocavam a arte para a sua implementação. A interação entre as divisões de ação cultural e de ação social da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira era, ao tempo, regular, em particular no que concorria para a implementação do Festival.

Este conjunto de constatações levou-nos interessar-nos pela temática da eventual instrumentalidade da arte e/ou da cultura para atingir fins não eminentemente culturais, nomeadamente pelos efeitos que a participação em projetos artísticos de natureza comunitária teria sobre os sujeitos que neles participassem, numa lógica de envolvimento direto nas diferentes fases da criação artística. Tornava-se nuclear também, para nós, perceber se tais projetos seriam pautados por características de sustentabilidade que lhes permitissem funcionar numa lógica autónoma e emancipatória.

A temática a que nos dedicámos nesta investigação viria a convocar um conjunto de contributos teóricos importantes em torno da participação cultural, da intervenção social por via da cultura, bem como, *grosso modo*, das "consequências" da arte. Pela especificidade do projeto analisado, e não menos importante, também a compreensão dos mecanismos de identificação pessoal por via do trabalho, e particularmente, numa área relativamente tradicional da esfera produtiva portuguesa – a indústria transformadora da cortiça.

Ora, feito o enquadramento da pesquisa empírica que levámos a cabo resta-nos apresentar um conjunto de considerações finais em torno dos resultados da nossa análise

dessa experiência de intervenção comunitária que ocorreu no âmbito do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, particularmente nas suas edições de 2009 e 2010 – o projeto *Texturas* –, nomeadamente no que se refere à experiência artística e social dos protagonistas, e em segundo lugar, no que diz respeito à sustentabilidade do projeto artístico.

Sobre a experiência artística e social dos protagonistas do Texturas

Considerando o nosso objetivo inicial, que partia do princípio que o significado atribuído à experiência por parte do sujeito social merece uma compreensão aprofundada, enquanto dimensão integrante fundamental da produção social, por um lado (o central para esta investigação), e, por outro lado, enquanto fundamentação crítica para a planificação de intervenções, concretamente a nível das instâncias políticas locais – entendemos poder concluir a potencialidade positiva que a participação cultural desencadeia nos indivíduos. Ainda que considerando os discursos críticos em torno dos estudos que apresentam apenas a dimensão benéfica que a participação artística poderia promover nos indivíduos que por ela seriam "tocados" (e que revimos ao longo deste trabalho), a verdade é que, no conjunto dos retratos que aqui expusemos, é relativamente elevada a importância da experimentação estética nas suas vidas.

Os resultados que aqui se apresentam jamais intentaram servir de mote para generalizações em torno do valor social da arte, e a investigação que levámos a cabo também não seguiu os moldes da dedução empírica, segundo a qual a partir de um conjunto de hipóteses lançadas chegaríamos à sua infirmação ou à sua confirmação. Antes pelo contrário, na busca pela significação simbólico-estética dos participantes do *Texturas*, mantivemo-nos abertos às suas singularidades, bem como à pluralidade das suas disposições. Ainda assim, e na sequência de uma orientação teórica crítica, consideramos fundamental expressar uma certa linearidade face ao quadro de análise proposto por Guetzkow (2002), segundo o qual o envolvimento direto e participativo com a prática cultural desencadearia efeitos ao nível individual.

Tal como no estudo do autor, em qualquer um dos protagonistas identificados no *Texturas* (excluindo os artistas e os técnicos), o envolvimento direto dos participantes certifica o conjunto dos efeitos positivos que ele apresenta, nas três

dimensões individuais referenciadas (material/ de saúde; cognitiva/ psicológica; e interpessoal (cf. Cap. 2, Quadro 2).

Reforçando estes resultados, não apenas os pudemos inferir pelos diversos procedimentos que desenvolvemos para lá das entrevistas, como, frequentemente, eles foram expressos nos discursos dos entrevistados. Tal facto é revelador de duas dimensões fundamentais: a participação artística gerou um determinado conjunto de consequências transformativas (e positivas) nas vidas dos protagonistas do *Texturas*; e a participação artística gerou, igualmente, uma consciencialização e uma capacidade de autorrevelação, para muitos, inicialmente, inexistente, ou depauperada pela frágil capitalização cultural e simbólica que aportavam consigo, antes de tomarem parte da experiência estética.

Porém, e reiterando que a busca tão-só de regularidades não se afiguraria robustamente esclarecedora para o trabalho que aqui nos propusemos, consideramos de cabal importância expor os traços de singularidade que fomos encontrando na elaboração dos retratos em forma de narrativa, expostos no Capítulo 5.

O grupo de protagonistas que acompanhamos é composto por 10 pessoas, homens e mulheres, de idades diferentes, graus de escolaridade relativamente baixos, ou até inexistentes, estudantes, empregados, desempregados ou reformados e de alguma forma com uma forte ligação, mais ou menos direta à indústria transformadora de cortiça.

Da heterogeneidade sociodemográfica que lhes encontrámos, registámos em todos a exposição de uma narrativa de vida onde há lugar à reinterpretação biográfica. As ruturas para uns, os choques biográficos para outros, o resgate do seu valor humano para outros, e o sentimento de felicidade para mais alguns ainda, constituem traços marcantes das suas trajetórias de vida, que, mais ou menos declarados, reverteram nos seus discursos para uma capacitação mais autónoma, bem como para um incremento da sua dignificação pessoal, bastante distante dos processos de vitimização, facilmente utilizados em franjas mais descapitalizadas da população. Já deixámos claro que o grupo com quem desenvolvemos este trabalho não cabe nos tradicionais agrupamentos socialmente excluídos ou marginalizados. Ainda que com uma ligação, por vezes, ténue a alguma agência socializadora importante, todos se manifestam socialmente integrados, com uma participação ativa na dimensão ora familiar, ora escolar, ora de âmbito profissional, ora de âmbito comunitário.

Neste sentido, de *Fernando* retemos uma propensão antiga para a prática artística. Portador de um arcabouço cultural importante, desde jovem manifestava disposições para a representação cénica, tendo, no entanto, passado por um interregno participativo, onde o mesmo se descreve como em processo de isolamento e autoexclusão. Integrado, ainda que de forma menos fortalecida, numa rede de relações que potenciava o consumo e a participação artísticas, utilizou declaradamente a arte para romper com uma parte negativa da sua biografia (consumo de drogas), usando-a regularmente para fazer uma introspeção relativamente à sua vida e à sua visão do mundo.

Maria, a menina mais nova do grupo, revela-se através da narrativa oriunda de um meio familiar desestruturado, recuperando neste projeto artístico a ideia de uma família imaginada (*encantada*), aquela que nunca chegou a ter, senão quando pôde escolher. Utiliza a sua participação artística para reinterpretar a sua biografia anterior como negativa, pautada por comportamentos autodestrutivos. A experiência artística e cultural permitiu-lhe potenciar o sentimento de responsabilidade e compreensão da arte, para além de ser declarada como a ferramenta através da qual reflete sobre si e pretende priorizar o futuro com valores maioritariamente partilhados, como a obtenção de um emprego, a estabilização da vida e o reingresso no meio escolar. *Maria* é, no grupo, singular ao atribuir à arte um valor estético e não funcional, pese embora a sua entrada no *Texturas* ter ocorrido no sentido contrário.

João, o mais jovem de todos os participantes do *Texturas*, identifica na experimentação estética dois efeitos importantes. Por um lado, a possibilidade de aceder a diferentes ramos artísticos por via de uma linguagem estética que se pretende comum em termos estético-simbólicos, e por outro, a capacidade de compreender a existência do outro como alguém com valor. A participação trouxe-lhe objetivamente essa mudança à sua vida, mas, para além disso, trouxe-lhe a capacidade de se exprimir, e desenvolver um *habitus* cultural, potenciador de um futuro investimento profissionalizante na cultura.

Dália, pelo contrário, é identificada como a protagonista mais velha, permeada por características de fragilidade cultural, embora robustecida por uma rede familiar bastante forte e coesa. A participação no *Texturas* enquadra-se numa perspetiva particular de cultivo do seu próprio processo de envelhecimento, rejeitando a inércia usualmente atribuída à idade. Tendo dedicado a sua vida ao cuidado familiar encontra no *Texturas* um momento de cuidar de si, do seu bem-estar pessoal e da sua qualidade

de vida. Não encontra no projeto artístico um espaço de desenvolvimento pessoal, ou de reinterpretação da sua vida, mas valoriza o espaço convival, as relações interpessoais a possibilidade de continuar a ser uma pessoa ativa “fora de portas”.

Em *Rita* encontramos a mais ambiciosa das protagonistas. Desempregada, sente no *Texturas* a possibilidade de rebelar-se contra o embrutecimento provocado pela situação de fragilidade. A participação no projeto artístico constatou-se promotora de um espaço para a autorreflexão e a reinterpretação da sua biografia, à luz dos acontecimentos mais marcantes da sua vida. Com uma propensão para o autodesenvolvimento e a autoexpressão, *Rita* aproveita todas as suas aprendizagens para as colocar ao serviço de algo novo na sua vida e desencadear novos sentidos de utilidade ao mundo e felicidade pessoal, sendo a única protagonista a continuar no meio cultural e artístico, não enquanto atriz, mas sim enquanto encenadora.

Em *Manuel* encontramos o mais "obediente" dos protagonistas. É, aliás, o sujeito cuja transferibilidade do *habitus* se manifesta, narrativamente, mais perceptível. De um discurso de submissão associado ao tempo do trabalho, *Manuel* coloca-se à margem do processo de criação do *Texturas*, aceitando acriticamente tudo o que é proposto. Viu, neste projeto, uma forma de se reencontrar com o meio da cortiça, cujo abandono teria sido doloroso, e recupera através dele a autoestima, o bem-estar e o desenvolvimento de capacidades comunicacionais. Reconstrói, ainda, aqui a ideia de que conhece aprofundadamente o meio corticeiro e pode demonstrá-lo, retomando e então a sua utilidade e sabedoria profissional. Coloca no *Texturas* o móbil para a reversão de traços de desinteresse cultural, sentindo-se mais ativo na procura de novos projetos, quer enquanto ator, quer enquanto público.

Lídia encontra no *Texturas* um palco para a sua expressividade. Oriunda de um meio familiar de origem e pertença conflituoso, a protagonista identifica a transformação dos seus próprios significados representacionais. Parece reverter um conjunto de disposições de submissão construídas nessas esferas de socialização, para disposições emancipação e autonomia face à relação conjugal, bem como face às outras relações sociais. É, aliás, autora de um discurso crítico face às desigualdades de género, perspetivando os benefícios do envolvimento com a arte enquanto forma utilitária, ao invés do seu valor estético, e admitindo que o acesso a contextos relacionais harmoniosos e estáveis, proporcionados pelo *Texturas*, lhe permitiram contrariar sentimentos de medo, perturbação e insegurança.

Em *Albertina* deparamo-nos com uma mulher frágil em capital cultural, com uma vivência familiar marcada pelo conflito e pela violência. Apesar disso, a participação no *Texturas* veio potencializar, por um lado, a criação de uma rede de sociabilidade com traços distintos dos do espaço doméstico, e por outro, a aquisição de novos conhecimentos culturais, com a possibilidade de desenvolver uma postura autodidata face ao teatro. Dona de uma dificuldade de expressão oral marcante, *Albertina*, na relação com os outros, convoca assertivamente o corpo para exprimir as disposições internas a si.

Teresa identifica-se como tendo sido uma criança privilegiada em termos de contacto com as artes, encontrando nos diversos projetos nos quais já participou meio de comunicar um conjunto de valores socialmente partilhados, bem como um contexto de aprendizagens variadas. Do *Texturas* retira, para além dos efeitos positivos já descritos relativamente aos outros protagonistas, um aspeto negativo que se prende com o seu carácter pontual. Por outro lado, a singularidade do seu caso prende-se com a reflexividade que mantém face ao contributo das artes para a dimensão comunitária, ultrapassando nessa medida a dimensão meramente individual. Para si a participação artística promove uma sociedade mais coesa, mais colectiva contrariando os traços individualistas patentes nas sociedades contemporâneas.

No último dos nossos retratos, *Helena* apresenta-se como uma mulher em busca de uma resiliência ilimitada. Aturdida por um conjunto marcante de choques biográficos terá encontrado na cortiça a profissão mal-amada de uma vida, e no projeto artístico sobre a cortiça, a atividade que lhe faria recuperar o seu amor por si. Reiterando os benefícios que o *Texturas* lhes proporcionou face aos diversos problemas pelos quais *Helena* passou, encontra nesse projeto o móbil que a faz andar “bem da cabeça”. Tem no entanto a dizer que não aprecia de sobremaneira o teatro que apela à gestualidade, pela dúvida que sente quanto à compreensão por parte do público. Daí se retira que *Helena* compreende que nem todas as linguagens estéticas são acessíveis para quem não tem ferramentas de base disponíveis para as compreender – entenda-se capital cultural.

O traço absolutamente comum a todos os protagonistas do *Texturas* remete para a dignificação da cortiça, da indústria da cortiça e dos seus operários, apresentando nas suas narrações traços de afetividade ao meio que os viu nascer, crescer e fazer-se homens e mulheres – ao seu meio identitário. Ainda que marcada pela aspereza e rugosidade ao tato, a cortiça aporta consigo a impermeabilidade, a leveza, a elasticidade e a resistência. Assim parecem ser os protagonistas do *Texturas*.

O núcleo de protagonistas que protagonizaram o *Texturas* e que colaboraram na realização deste estudo manifesta-se relativamente coeso, e estável. À exceção de *Maria*, que não mais voltou a encontrar-se naquela que designava família, todos os outros elementos mantêm uma atividade artística e cultural regular em coletivo, mas não necessariamente nas mesmas funções, como será o caso de *Rita*.

Se é inegável o conjunto de consequências benéficas para todos face à sua participação no *Texturas*, ou noutros projetos artísticos de índole comunitária, coloca-se a questão das mudanças potenciais. Na realidade, não foi objeto deste estudo, mas revela-se dimensão importante, a considerar em futuras investigações, o que acontecerá na eventualidade de ocorrerem novas entradas no grupo, entradas denunciadoras de uma maior diversidade, não só mas também sociocultural. Na eventualidade de tal não acontecer, será possível o fechamento do grupo em si, o que ditará o fim do projeto artístico?

Mais do que o fechamento do grupo (ou a sua estagnação), trata-se de equacionar como sustentar uma participação ativa e motivadora, que prolongue (e não destrua) os efeitos positivos detetados. Porque a vulnerabilidade dos protagonistas não desapareceu, iniciou, em modalidades mais ou menos consistentes, um processo de transformação, reconversão, re-narração de si próprios. Entre a identificação dos efeitos positivos e a sua garantia de solidificação, os cenários são variados, e dependerão também de fatores externos ao projeto e ao seu desenrolar.

Sobre a sustentabilidade dos projetos artísticos de intervenção comunitária

Relativamente ao segundo pilar desta investigação, a compreensão acerca da sustentabilidade específica dos projetos artísticos, estabelecemos um objetivo nuclear, que nos remete para as vertentes propriamente artística e técnica de criação e implementação dos projetos de intervenção comunitária, tendo tentado perceber se, através da implementação deste tipo de projetos os mesmos se refletiriam num momento de experimentação sociocultural, ou se por outro lado, funcionariam como meros espaços de animação e ocupação de tempos livres.

Se nos circunscrevermos ao *Texturas* enquanto projeto de intervenção comunitária, teremos que o identificar como um projeto singular, de carácter pontual, sem ressonâncias sociais ou culturais de destaque para o futuro quer do próprio projeto,

quer dos intervenientes diretos. Não acreditamos, porém, nessa fórmula deslegitimizadora, na medida em que, para além do projeto singular, permanece a relação entre as linguagens artísticas e culturais promovidas pela Câmara Municipal, e a própria comunidade feirense.

Com efeito, se perspetivarmos numa dimensão mais abrangente o *Imaginarius*, conseguimos perceber a regularidade com que têm sido apresentados trabalhos teatrais, de dança ou de música, criados na comunidade e pela comunidade, com mensagens usualmente da comunidade e para a comunidade.

Ora bem, assim entendido, e considerando o núcleo de trabalho existente, designadamente constituído por técnicos e especialistas no âmbito da representação teatral, nomeadamente nas suas vertentes mais sociais, não é difícil encontrar uma estratégia de regularidade e de continuidade que, ainda que remeta os projetos apresentados publicamente para uma dimensão pontual – evento a evento – a verdade é que mantêm o mesmo grupo de protagonistas e as mesmas estruturas de criação e apoio, assentes quer na divisão de ação social, quer na divisão de ação cultural.

Para este trabalho articulado contribui uma legitimação por parte do poder político que continua a justificar a pertinência das realizações artísticas, ao mesmo tempo que autoriza e cria meios de suporte para que as mesmas aconteçam, nomeadamente num palco que confere visibilidade não só local, mas dadas as características do *Imaginarius*, cada vez mais nacional e até internacional.

Temos, para além disso, assistido a uma disseminação dos projetos artísticos de índole comunitária nas variadas programações alternativas do próprio Festival Internacional de Teatro de Rua. O *Mais Imaginarius*, o *Imaginarius 365*, bem como o *Imaginarius Infantil*, são “filiais” artísticas do grande evento que estabelecem pontes quer com as escolas, quer com o tecido associativo local, sustentando a criação artística, bem como a formação de públicos, com maior sensibilidade para as artes performativas. Neste sentido, e considerando, quer a durabilidade do próprio *Imaginarius* – 14 edições desde 2001 – quer a estabilidade com que se tem mantido, recorrendo cada vez mais às estruturas criativas locais, numa lógica de capacitação e ensino-aprendizagem para que se desenvolvam projetos com acentuação municipal/local para projeção nacional, será plausível afirmar a sustentabilidade do formato deste grande evento.

Apesar de sustentarmos essa convicção, não temos dúvidas em considerar que uma das fragilidades deste Festival, bem como dos projetos de índole comunitária que

vão sendo criados e apresentados publicamente em cada edição anual, reside no facto de não se realizar regularmente uma avaliação desses mesmos projetos.

Pistas de investigação futura

Da conclusão acerca da sustentabilidade do projeto artístico, partimos para a recomendação em termos de investigação futura. Com efeito, é pelo fim que começamos, na medida em que consideramos indispensável desenvolver um processo de monitorização e avaliação dos projetos de carácter comunitário que vêm sendo desenvolvidos no âmbito do *Imaginarius*, sobretudo considerando a forma de recrutamento dos protagonistas. Com efeito, os mesmos, nomeadamente aqueles que entrevistamos, foram chamados ao projeto por via da participação num dos programas dirigidos à população sénior de Santa Maria da Feira, partindo os outros de alguma ligação institucional à Divisão de Ação Social, ou até de redes informais.

Ora, especificamente neste concelho, seria caso para perguntar o que acontece a todos os outros indivíduos que, envolvidos na comunidade, não pertençam a estas redes de solidariedade promovidas pela autarquia, e que partilhem do mesmo conjunto de necessidades, e características, às quais o projeto poderia satisfazer? É desejável que projetos desta natureza, promovidos pelas edilidades locais, cheguem a todos os municípios de igual forma, pelo que será importante vir a considerar os modos de comunicação e resgate promovidos pela Câmara para levar a cabo a chamada de novos participantes aos diferentes projetos e eventos.

Na sequência do ponto anterior seria igualmente importante considerar o tipo de população abrangida. Apesar de termos estabelecido que os protagonistas do projeto em análise não faziam parte dos estabelecidos grupos à margem, embora pudessem aportar consigo alguma dimensão de fragilidade, é aos grupos populacionais excluídos que usualmente se dedicam este tipo de projetos artísticos e culturais. Neste sentido, torna-se fundamental perceber se existem em Santa Maria da Feira outros grupos populacionais interessados em participar nos projetos artísticos e sociais desenvolvido pela Câmara, contendo, porém, características distintas daquelas que pautam a caracterização dos protagonistas do *Texturas*, nomeadamente em termos de capital cultural e económico.

Numa outra dimensão, já numa lógica de pendor mais académico, julgamos importante compilar a produção de conhecimento existente em torno de projetos desta natureza, e sobretudo, após um trabalho de homogeneização conceptual e metodológica estabelecer um conjunto de comparações para que se torne possível compreender efetivamente as verdadeiras alavancas nas quais assentam a geração de efeitos na vida dos participantes culturais ativos. É igualmente importante considerar a duração desses efeitos em termos de curto, médio e longo prazo, numa lógica de tentar compreender a verdadeira capacidade transformativa das artes e da cultura.

Finalmente, no âmbito do trabalho de terreno que desenvolvemos tivemos oportunidade de entrevistar um dos maiores representantes do trabalho artístico com comunidades em Portugal, que embora deixe um lastro importante no que se refere ao valor do trabalho artístico realizado, continua a operar em lógica *freelancer*, sem vinculação a qualquer instituição. A este respeito consideramos importante, num primeiro momento interessar-nos também pelos sentidos atribuídos à experiência por parte dos artistas e dos profissionais que se entregam à arte, nomeadamente às condições em que operam e aos efeitos que a prática artística por um lado, e por outro, a prática artística em condições específicas desencadeia na vida deles. Num segundo momento, importará ainda considerar o efeito de institucionalização no campo a este nível. As instituições associativas que se têm vindo a estabelecer no cruzamento entre campo político, campo cultural e campo social, com o desenvolvimento de projetos artísticos de intervenção comunitária, têm vindo a adquirir uma visibilidade e uma força notável em termos de legitimação no espaço social. No entanto, é neste âmbito que se coloca a questão maior do instrumentalismo a que as artes podem ser votadas, para que se continuem a garantir financiamentos, recursos e outras mais-valias.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. (2005). *Actas do Simpósio Sete Sóis Sete Luas*. Santa Maria da Feira: Edições da Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.
- Abreu, L. (2007). *Um Contraponto entre Música, Educação e Cultura. O acesso à cultura em diferentes contextos (in) formais de aprendizagem musicais*. (Dissertação de Mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Adorno, T.W. (2003). *Experiência e criação artística: paralipómenos à teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Adorno, T.W. (2003). *Sobre a indústria da cultura*. In António Sousa Ribeiro (Ed.). Coimbra: Angelus Novus.
- Albuquerque, L. A. (2011). *A política como categoria de intervenção pública*. (Tese de Doutoramento). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Almeida, J. F. et al. (1992). *Exclusão Social. Factores e Tipos de Pobreza em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Almeida, J. F., & Pinto, J. M (1995). *A investigação nas Ciências Sociais*. Lisboa: Presença.
- Almeida, R. M. F. (2012). *Teatro Pobre, Teatro Rico ou Da Palavra ao Acto: Estudos em Sociologia do Teatro*. (Tese de Doutoramento), Braga: Universidade do Minho.
- Althusser, L. (1980). *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença.
- Ander-Egg, E. (1980). *Metodologia y Practica del Desarrollo de la Comunidad*. Barcelona: El Ateneo.
- APCOR. (2000a). *Cork 2000*. Santa Maria de Lamas: APCOR.
- APCOR. (2000b). *Revista Cortiça*. Santa Maria de Lamas: APCOR.
- APCOR. (2011). *Estudo de caracterização sectorial*. Santa Maria da Lamas: APCOR.
- APCOR. (2013). *Anuário 2013*. Santa Maria de Lamas: APCOR.
- APCOR. (2014). *A cortiça em números*. Santa Maria de Lamas: APCOR.

- Azevedo, N. (1997). *Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos*. (Dissertação de Mestrado em Sociologia), Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Azevedo, N. (2003). Políticas culturais à escala metropolitana: notas de uma pesquisa sobre a Área Metropolitana do Porto. *Revista de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 13, 201-210.
- Azevedo, N. (2007). *Cultura, Turismo e Desenvolvimento Local na Área Metropolitana do Porto: um estudo de caso*. (Dissertação de Doutoramento) Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Azevedo, N. (2012). *Entrado - Andamentos breves de uma monitorização in progress*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.
- Bamford, A. (2006). *The Wow Factor: Global research compendium on the impact of the arts in education*. Münster: Waxman.
- Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Barraket, J. (2005). *Putting people in the picture? The role of the arts in social inclusion*. Melbourne, Centre for Public Policy, University of Melbourne and Brotherhood of St Laurence.
- Barriga, S. & Silva, S. G. da (Eds.). (2007). *Serviços Educativos na Cultura*. Porto: Setepés.
- Bastide, R. (1971). *Arte e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan.
- Bauer, M. & Gaskell, G. (2002) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petropolis: Vozes.
- Bauman, Z. (1997). *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Bauman, Z. (1999). *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade. A busca por segurança no mundo actual*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.

- Beck, U. (1986), *Risck society: towards a new modernity*. London: Sage.
- Beck, U. (2008), "The Cosmopolitan Perspective", in Steven Seidman, Jeffrey C.Alexander, (eds), *The New Social Theory Reader* (pp. 325-334) London: Routledge.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2007). Determinants of Impact: Towards a Better Understanding of Encounters with the Arts. *Cultural Trends*, 16(3), 225-275.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2007). Rethinking the Social Impacts of the Arts. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 135-151.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2008). *The Social Impact of Arts. An Intellectual History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2009). Researching the social impact of the arts: literature, fiction and the novel. *International Journal of Cultural Policy*, 15(1), 17-33.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2010). Beyond the "Toolkit Approach": Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making. *Journal for Cultural Research*, 14(2), 121-142.
- Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion : does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 91-106.
- Bell, D. (1976) *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Bennett, O. (2006). Intellectuals, Romantics and Cultural Policy. *International Journal of Cultural Policy*, 12 (Special Issue - Intellectuals and Cultural Policy, Part 1, n.º 1), 117-134.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (Culture: Policy and Politics). New York: Routledge.
- Bennett, T. (1998). Culture and policy - Acting on the social. *International Journal of Cultural Policy*, 4(2), 271-289.
- Bennett, T., et al. (2009). *Culture, Class, Distinction*. Abingdon: Routledge.
- Béra, M. & Lamy, Y. (2003). *Sociologie de la culture*. Paris: Armand Colin.

- Béraud, C. & Coulmont, B. (2008). *Les courants contemporains de sociologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Berger, P. Luckmann, T. (1999 [1966]), *A construção social da realidade*, lisboa, Dinalivro.
- Bernstein, B. (1975). *Langage et classes sociales. Codes socio-linguistiques et contrôle social*. Paris: Éditions du Minuit.
- Bianchini, F., Matarasso, F., Landry, C., & Greene, L. (1996). *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity*. Stroud: Comedia.
- Bloch, H. (1943). Towards the development of a sociology of literary and art-forms. *American Sociological review*, 8(3), 313-320.
- Boal, A. (1972). Categorias del Teatro Popular. *Conjunto*, 14(Sept.-Dic.), 14-33.
- Boal, A. (1998). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boehm, A. & Boehm, E. (2003). Community Theatre as a Means of Empowerment in Social Work: A Case Study of Women's Community Theatre. *Journal of Social Work*, 3(3), 283-300.
- Bourdieu, P. (1968). Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique'. *Revue Internationale des Sciences Sociales*, XX(4), 640-664.
- Bourdieu, P. (1987). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte. Génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença.
- Bourdieu, P. (2004). *Questões de Sociologia*. Oeiras: Celta.
- Bourdieu, P. (2010 [1979]). *A Distinção: Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Edições 70.
- Bramley, I. & Jermyn, H. (2006). *Dance Included. Towards good practice in dance and social inclusion*. London: The Arts Council of England.
- Bromley, R. (2010). Storying community: Re-imagining regional identities through public cultural activity. *European Journal of Cultural Studies*, 13(1), 9-25.

- Brown, A. S., & Ratzkin, Rebecca. (2011). *Making Sense of Audience Engagement* (Vol. 1). San Francisco: Wolfbrown.
- Brown, S. Hawson, I. Graves, T. & Barot, M. (2001). *Eclipse report. Developing strategies to combat racism in theatre* London: The Arts Council of England.
- Burnett, C. (2001). Social Impact Assessment and sport development: Social Spin-Offs of the Australia-South Africa Junior Sport Programme. *International Review for the Sociology of Sport*, 36(1), 41-57.
- Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (2010). *Imaginarius Texturas. Um projecto de arte comunitária*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.
- Campbell, M. S. & Martin, R. (Eds.). (2006). *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. New York: Taylor and Francis Group.
- Capucha, L. (2005). *Desafios da pobreza*. Oeiras: Celta.
- Carroll, N. (2002). Aesthetic Experience Revisited. *The British Journal of Aesthetics*, 42(2), 145-168.
- Carvalho, C. (2003). *Corpos minados - um estudo exploratório no espaço interno da cultura prisional*. Coimbra: Oficina do CES.
- Carvalho, C. (2003). Noticiário: "Desenvolvimento Regional através da Cultura. Curso de Verão Europeu sobre Desenvolvimento Regional Sustentável, Germerode (Alemanha), 23 a 28 de Junho de 2002. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 65, 195-197.
- Carvalho, C. (2004). *Cidadania e Dinâmicas Culturais*. (Dissertação de Mestrado), Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- Carvalho, C. (2004). Recensões: Ken Bain. What the best college teachers do? Cambridge, Mass Harvard University Press 2004, 207 pags. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 70, 205-210.
- Carvalho, C. (2010). *The creative citizen. Citizenship Building in the Boston Area*. (Tese de Doutoramento). Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra
- Castel, R. (1999). *Les métamorphoses de la question sociale*. Paris: Gallimard.

- Castells, M. (2001), *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, Vol. I, II e III Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Castells, M. (2008), “A new Society”, in Steven Seidman, Jeffrey C. Alexander, (eds.), *The New Social Theory Reader* (pp. 315-324). London: Routledge.
- Chapple, K. & Jackson, S. (2010). Commentary: Arts, Neighborhoods, and Social Practices: Towards an Integrated Epistemology of Community Arts. *Journal of Planning Education and Research*, 29(4), 478-490.
- Cliche, D., Mitchell, R., Wiesand, A. J., ERICarts., & Network of European Foundations for Innovative Cooperation. (2002). *Creative Europe: On governance and management of artistic creativity in Europe ; an ERICarts report, presented to the Network of European Foundations for Innovative Co-operation (NEF) ; with contributions to the project from researchers throughout Europe*. Bonn: ERICarts
- Cohen, A. P. (1985). *The Symbolic Construction of Community*. London: Tavistock.
- Cohen-Cruz, J. (2005). *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Cohen-Cruz, J. (Ed.) (1998). *Radical Street Performance: an international anthology*. New York: Routledge.
- Conde, I. (1998). Práticas culturais. Digressão pelo confronto Portugal-Europa. *OBS*, n.º 4, pp. 4-7.
- Conselho da Europa (2010) “Conclusões do Conselho e dos Representantes dos Estados Membros, em reunião com o Conselho, sobre o Plano de trabalho para a Cultura 2012-2014”, *Official Journal of The European Union*, C 325/1, 2/12/2010
- Corcuff, P. (1997). *As Novas Sociologias: construções da realidade social*. Sintra: Vral.
- Correia, A. B. (2003). Teatro de rua radical. *Oficina do CES*. 192.
- Correia, A. B. (2003). Teatro fora dos teatros. Arte dramática na prisão, no jardim e no bairro. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 55-73.
- Costa, A. B. (1998). *Exclusões Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Costa, A. F. (1986). A pesquisa de terreno em Sociologia. In Augusto S. Silva & José M. Pinto (Eds.), *Metodologia das Ciências Sociais* (pp. 129-148). Porto: Afrontamento.

- Costa, A. F. (1997). Políticas culturais: conceitos e perspectivas. *OBS* 2, 10-14.
- Costa, A. F. (2004). Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação. In AAVV (Ed.), *Públicos da cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003* (pp. 122-140). Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Creswell, J. (2009). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. London: Sage
- Creux, G. (2011). De l'usage de l'art dans le travail social. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 11-15.
- Cruz, H. & Gomes, I. (2008). Clubes ALPE: o teatro ao serviço da educação e formação de adultos. *Revista Formar (IEFP)*, 63, 45-49.
- Dapporto, E. & Sagot-Duvauroux, D. (2000). *Les arts de la rue: portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris: Documentation Française.
- Dapporto, E., & Sagot-Duvauroux, D. (2000a). Artistes de rue et édiles: mariage d'amour ou mariage de raison? In C. Bernié-Boissard (Ed.), *Espaces de la culture: politiques de l'art*. (pp. 107-128). Paris: L'Harmattan.
- Daykin, N., E., Byrne, T., Soteriou, & S., O'Connor. (2008). *Building on the Evidence: Qualitative Research on the impact of Arts in Mental Health Care*. Bristol: Centre for Public Health Research, University of the West of England.
- Daykin, N., J., Orme, D., Evans, D., Salmon, M., McEachran, & S., Brain. (2008). The Impact of Participation in Performing Arts on Adolescent Health and Behaviour: A Systematic Review of the Literature. *Journal of Health Psychology* 13(2), 251-264.
- De Reymaeker, B. (2011). Affilier, rendre, émanciper. Ce que l'art peut faire au social. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 5-10.
- Dean, M. (2010). What is society? Social thought and the arts of government. *The British Journal of Sociology*, 61(4), 677-695.
- Deery, M., & Jago, L. (2010). Social impacts of events and the role of anti-social behaviour. *International Journal of Event and Festival Management*, 1(1), 8-28.

- Deniau, M. (2011). *Théâtre, danse, arts de la rue, marionnettes et cirque. Les échanges entre la France et l'Europe*. Paris: Office National de Diffusion Artistique (ONDA).
- Denzin, Y , Norman, K. , & Lincoln, S. (1998). *Strategies of qualitative inquiry*. Thousand Oaks: Sage.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4), 440-455.
- Dubois, V. (2004). The dilemmas of institutionalisation. *International Journal of Cultural Policy*, 10(3), 331-349.
- Dubois, V., & Laborier, P. (2003). The “social” in the institutionalisation of local cultural policies in France and Germany. *International Journal of Cultural Policy*, 9(2), 195-206.
- Durkheim, E. (1912). *Educação e Sociologia*. Lisboa: Edições 70.
- Durkheim, E. (1983 [1895]). *As Regras do Método Sociológico*. Lisboa: Editorial Presença.
- Durkheim, E. (1999 [1893]). *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo: Martins Fontes.
- Durkheim, E. . (1985). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris PUF.
- Durrer, V., & Miles, S. (2009). New perspectives on the role of cultural intermediaries in social inclusion in the UK. . *Consumption Markets & Culture* 12(3), 225-241.
- England, Arts Council. (2003). *Celebrating disability arts*. London: Arts Council England.
- England, Arts Council. (2005). *Children, young people and arts*. London: Arts Council England.
- England, Arts Council. (2005). *The arts and young people at risk of offending*. London: The Arts Council of England.
- Arts Council England (2007). *Arts and regeneration: creating vibrant communities*. London: The Arts Council of England.
- Ericarts & Council of Europe (2001). *Cultural policies in Europe: a compendium of basic facts and trends (Portugal)*. Strasbourg: Editions du Conseil de l'Europe.

- Ericarts. (1998). *La culture au coeur: contribution au débat sur la culture et le développement en Europe*. Strasbourg: Editions du Conseil de l'Europe.
- Erven, E. V. (2001). *Community Theatre: Global Perspectives*. New York: Routledge.
- Estanque, E. (2007). Cultura popular, folclore e cultura de massas (I). *Diário de Coimbra*, 7/9/2007.
- Estivil, J. (2003). *Panorama da luta contra a exclusão social. Conceitos e estratégias*. Genebra: Organização Internacional do trabalho.
- Etienne, J. (2011). Comment penser l'accès à la culture aujourd'hui? *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 25-29.
- Evans, G. (2005). Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration. *Urban Studies*, 42(5-6), 959-983.
- Farinha, C. (2011). Networks as contemporary diasporas: artists in between individuality and the community in Europe. In B. Cvjetičanin (Ed.), *EM: Networks: The Evolving Aspects of Culture in the 21st Century* (pp. 141-150). Zagreb: Institute for International Relations, Culturelink Network.
- Farinha, C. (2012). "Building Up a Coordinated Info Tool to Funding Opportunities for Mobility in Europe". Paper presented at the Proceedings of International Seminar Touring in Scandinavia and the Baltics: bridging regional and international perspectives, 17.-18.11.2011, Helsinki, Finland.
- Fernandes, A. T. (1999). *Para uma sociologia da cultura*. Porto: Campo das Letras.
- Ferreira, C. (2005). *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo: Cultura, Celebração e Políticas de Representação*. (Tese de Doutoramento). Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- Ferreira, J. M. C. (1998). O Pelouro da cultura nas Câmaras da Região do Norte. *Estatísticas e Estudos Regionais*(18), 7-16.
- Fortin, A. (2011). De l'art et de l'identité collective. *Recherches sociographiques*, LII(1), 49-70.
- Fortuna, C. (2001). Destradicionalização e imagem da cidade: o caso de Évora. In Carlos Fortuna (Ed.), *Cidade, Cultura e Globalização*. (pp. 231-257) Oeiras: Celta.

- Fortuna, C. (org.). (2014). *Cultura, Formação e Cidadania*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Fortuna, C., Ferreira, C., Abreu, P. (1998/1999). Espaço público urbano e cultura em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53, 85-117.
- Fortuna, C., Silva, A. S. (2001). A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. In Boaventura de Sousa Santos (Ed.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* (pp. 409-461). Porto: Afrontamento.
- Galloway, S. (2008). *The evidence base for arts and culture policy. A brief review of selected recent literature*. Edinburgh: Centre for Cultural Policy Research, University of Glasgow.
- Galloway, S. (2009). Theory-based evaluation and the social impact of the arts. *Cultural Trends*, 18(2), 125-148.
- Galloway, S., Bell, D., Hamilton, C., & Scullion, A. (2006). *Quality of Life and Well-being: Measuring the Benefits of Culture and Sport: Literature Review and Thinkpiece*. Edinburgh: Scottish Executive Social Research.
- Garbarino, S., & Holland, J. (2009). *Quantitative and Qualitative Methods in Impact Evaluation and Measuring Results. (Discussion Paper)*. Birmingham: University of Birmingham.
- Gaulejac, V., & Leonetti, I. (1994). *La Lutte des Places*. Paris: Epi.
- Gazeau, S. (2012). *QuARTier: Les projets participatifs au coeur de (la politique de la) ville*. ARTfactories/Autres(e) pARTs.
- Geay, B. (2003). Du « cancre » au « sauvageon ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 149(4), 21.
- Getz, D. (1991). *Festivals, special events and tourism*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Giurchescu, A. (2001). The power of dance and its social and political uses. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 109-121.
- Goffin, M. (2011). Petit historique des politiques publiques, entre culture et social. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 20-24.
- Goldbard, A. (2006). *New creative community*. Oakland: New Village Press.

- Gomes, R. T. (1999). Exercitar o nosso refúgio, Entrevista a João Brites por Rui Telmo Gomes. *OBS*, 6, 5-9.
- Gomes, R. T., & Lourenço, V. (2009). Democratização Cultural e Formação de Públicos: Inquérito aos “Serviços Educativos” em Portugal. In Observatório das Actividades Culturais (Ed.), *OAC Pesquisas n.º 15*. Lisboa: OAC.
- Gomes, R. T., & Martinho, T. D. (2012). *Compendium. Cultural policies and trends in Europe. Country profile: Portugal* (13.^a ed.). Strasbourg: Council of Europe/ERICarts.
- Gomes, R. T., Lourenço, V., & Martinho, T. D. (2006). *Entidades culturais e artísticas em Portugal*. Lisboa: OAC.
- Gomm, R., Hammersley, M., & Foster, P. (2000). *Case Study Method*. London: Sage.
- Goodlad, R., Hamilton, C., & Taylor, P. D. (2002). *Not Just a Treat: Arts and Social Inclusion. A report to the Scottish Arts Council*. Glasgow: Centre for Cultural Policy Research and Department of Urban Studies. University of Glasgow.
- Gordon, J. C., & Beilby-Orrin, H. (2007). *International Measurement of the Economic and Social Importance of Culture*. Paris: OCDE.
- Grande, C., Veloso, L., Azevedo, N., & Rocha, P. (Eds.). (2010). *Cadernos Documente-se! Reflexões sobre o social*. Porto: Universidade do Porto.
- Gray, M. (1972). Impact with Arts IMPACT. *CORD News*, 4(1), 10-12.
- Greenwood, E. (1965). Métodos de investigação em Sociologia. *Análise Social*, 10/11, 313-345.
- Guba, E., & Lincoln, Y. (1994). *Fourth generation evaluation*. Newbury Park: Sage.
- Guerra, I. (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo*. Cascais: Principia.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2007). *A Cultura como alavanca de inclusão e de participação social: uma nova geração de políticas públicas de proximidade*. Paper presented at the First International Conference of Young Urban Researchers, Lisboa.
- Guetzkow, J. (2002). *How the Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies*. Paper presented at the Taking the Measure of Culture Conference, Princeton University.
- Guibet L., C. (2011). Évolutions de l'interprétation de la cohésion sociale. *International Review of Sociology*, 21(1), 41-65.

- Hamel, J., Dufour, S., & Fortin, D. (1993). *Case Study Methods*. Newbury Park: Sage.
- Hauet, A.-D. (2011). L'intention de l'art dans la vie et les pratiques sociales, des liaisons heureuses! *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 16-19.
- Hayes, S. (2006). *Building Community: a Sociology of Theatre Audiencies*. (Doctor of Philosophy), Salford: University of Salford.
- Heinich, N. (2004). *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte.
- Holliday, A. (2002) *Doing and writing qualitative research*. London: Sage.
- Ibur, J. E. (2010). *Why I go to the jail*. Paper presented at the At the Crossroads: A Community Arts & Development Convening, March 25 – 27. St. Louis, Missouri.
- IEFP (2009). *Profissionais da madeira, cortiça, pasta e papel*. Lisboa: IEFP.
- INE. (2010). *Classificação Portuguesa das Profissões*. Lisboa: INE.
- INE. (2013). *Censos 2011*. Lisboa: INE.
- INE. (2013). *Retrato Territorial de Portugal 2011*. Lisboa: INE.
- INE. (2014). *Tipologia Socioeconómica das Áreas Metropolitanas de Lisboa e Porto 2011*. Lisboa: INE.
- Inglis, D., & Hughson, J. (Eds.). (2005). *The sociology of art: ways of seeing*. New York: Palgrave Macmillan.
- Jeannotte, M. (2003). Just showing up: Social and cultural capital in everyday life. *Accounting for culture: Thinking through cultural citizenship*, 124-145.
- Jeannotte, M. (2003). Singing alone? The contribution of cultural capital to social cohesion and sustainable communities. *International Journal of Cultural Policy*, 9 (1), 35-49.
- Jermyn, H. (2001). *The Arts and Social Exclusion: a review prepared for the The Arts Council of England*. Unpublished work.
- Jermyn, H. (2004). *The art of inclusion*. London: Arts Council England.
- Kavolis, V. (1966). Community Dynamics and Artistic Creativity. *American Sociological Review*, 31(2), 208-217.
- Kawashima, N. (2006). Audience Development and Social Inclusion in Britain. *International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 55-72.

- Kay, A. (2000). Art and community development: the role the arts have in regenerating communities. *Community Development Journal*, 35(4), 414-424.
- Keating, C. (2002). *Evaluating community arts and community well-being. An evaluation guide for community practitioners*. State of Victoria: Effective Change Pty Ltd.
- Keenlyside, E. (2004). *Making the links. Investigating a social inclusion framework for adult learning in art museums*. (Presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts (Arts Education)), Montreal: Concordia University.
- Khan, R. (2013). Rethinking cultural capital and community-based arts. *Journal of Sociology*, 49(2-3), 357-372.
- Kidd, B., Zahir, S., & Khan, S. (2008). *Arts and refugees. History, Impact and Future*. London: Arts Council England, The Baring Foundation, The Paul Hamlyn Foundation.
- Kiwan, N. (2007). A critical perspective on socially embedded cultural policy in France. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 153-167.
- Kole, J. E. (2009). *Theatre and aging: Directors' practices with aging performers in senior theater settings*. (Presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy in Interdisciplinary Studies with concentration in arts and Sciences and specialization in Theatre and Aging). Cincinnati: Union Institute and University.
- Lacombe, R. (2004). *Le spectacle vivant en Europe*. Paris: La Documentation Française.
- Lahire, B. (2002). *O Homem plural: determinantes da ação*. Petropolis: Vozes.
- Lahire, B. (2004). *Retratos Sociológicos. Disposições e variações individuais*. Porto Alegre: Artmed.
- Lahire, B. (2006). *A cultura dos indivíduos*. Fátima: Murad.
- Lahire, B. (2008). Diferenças ou desigualdades: que condições socio-históricas para a produção de capital cultural? *Forum Sociológico* (18), 79-85.
- Lahire, B. (2008). Indivíduo e misturas de géneros. Dissonâncias culturais e distinção de si. *Sociologia Problemas e Práticas*(56), 11-36.

Lamoureux, E. (2010). « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis* [En ligne], 9 | 2010, mis en ligne le 21 janvier 2010, consulté le 20 septembre 2014. URL : <http://amnis.revues.org/314> Haut de page

Landry, C. (2001). Culture and City Economies. In François Matarasso (Ed.), *Recognising Culture: A series of briefing papers on culture and development* (pp. 33-38). London: Comedia.

Lawson, J., Reynolds, F. Bryant, W., & Wilson, L. (2013). “It's like having a day of freedom, a day off from being ill”: Exploring the experiences of people living with mental health problems who attend a community-based arts project, using interpretative phenomenological analysis. *Journal of Health Psychology*, 19: 765-777.

Leclercq, C. (2011). La culture equitable. L'expression socio-artistique collective. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 38-39.

Leymarie, J., Sweeney, J., Adorno, T. W., Bonnefoy, Y., Valmont, A. Carpentier Y, Picon, G., & Clair, R. (1968). *L'art dans la société d'aujourd'hui*. Neuchâtel,: Les Éditions de la Baconnière.

Lipkin, J. (2010). *Towards a Democracy of Art*. Paper presented at the At the Crossroads: A Community Arts & Development Convening, March 25 – 27. St. Louis, Missouri.

Loeul, E., & Poncin, M. (2010). *Culture, art et travail social : un rendez-vous à ne pas manquer! Issues related to cultural practices in training social workers. E.Book* London: Routledge.

Looseley, D. (2004). The development of a social exclusion agenda in French cultural policy. *Cultural Trends*, 13(2), 15-27.

Lopes, J. T. (Coord.), & Aibeo, B. . (2005). Os públicos da cultura em Santa Maria da Feira: Resultados preliminares de uma pesquisa. *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 15, 79-94.

Lopes, J. T. (Coord.). (2003). *Escola, Territórios e Políticas Culturais*. Porto: Campo das Letras.

Lopes, J. T. (2000). *A Cidade e a Cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Afrontamento.

- Lopes, J. T. (2000). *Em busca de um lugar no mapa. Reflexões sobre políticas culturais em cidades de pequena dimensão*. Oeiras: Celta.
- Lopes, J. T. (2004). Experiência estética e formação de públicos. In AAVV (Ed.), *Públicos da Cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003* (pp. 43-54.). Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Lopes, J. T. (2008). *Da Democratização à Democracia Cultural. Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Porto: Profedições.
- Lopes, J. T. (2009). Dos públicos como actores. In N. P. Ribeiro (Ed.), *Teatro do mundo. Teatro e justiça. Afinidades electivas*. (pp. 205-216). Porto: Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto.
- Lourenço, V. (2004). Aprender com a prática: expressividade artística e formação de públicos. In AAVV (Ed.), *Públicos da Cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003* (pp. 163-172). Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Lourenço, V. (2008). Formas da participação cultural. *OBS 16*, 75-87.
- Lowe, S. (2001). The Art of Community Transformation. *Education and Urban Society*, 33(4), 457-471.
- Lucassen, C. (2011). Décloisonner les pratiques artistiques interculturelles. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.(70)*, 50-52.
- Lucassen, C. (2011). Edito. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.(70)*, 3.
- Lucassen, C. (2011). La participation des publics les plus éloignés de la culture. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.(70)*, 35-37.
- Lucassen, C. (2011). La puissance de l'image pour (se) réfléchir! *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.(70)*, 62-64.
- Madden, C. (2005). Indicators for arts and cultural policy: A Global perspective. *Cultural Trends*, 14(3), 217-247.

- Mannino, C. A., Snyder, M., & Omoto, A. (2011). Why do people get involved? Motivations for volunteerism and other forms of social action. In D. Dunning (Ed.), *Social Motivation* (pp. 127-146). New York: Taylor and Francis Group.
- Marques, E. (2012). *A transformação dos esquemas de motivação, percepção e de ação que compõem o habitus de jovens em risco de desinserção social*. (Tese de Doutorado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Masciarelli, K. (2011). Le théâtre-action, un outil pour l'éducation...? *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 40-41.
- Matarasso, F. (1996). *Defining Values: evaluating arts programmes*. Stroud: Comedia.
- Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*. Stroud: Comedia.
- Matarasso, F. (2001). Culture, economics & development. In F. Matarasso (Ed.), *Recognising Culture: a series of briefing papers on culture and development* (pp. 3-10). London: Comedia.
- Matarasso, F. (2003). Smoke and mirrors: a response to paola merli's "evaluating the social impact of participation in arts activities", *IJCP*, 2002, vol. 8(1). *GCUL*, 9(3), 337-346.
- Matarasso, F. (2005). *Art, society and autonomy*. Paper presented at the 49th Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium, Loccum, Hannover, Germany.
- Matarasso, F. (2005a). *Arts for our sake: the artistic importance of community arts*. Paper presented at the The Sorcerer's Apprentice community arts conference, Whitby, Yorkshire.
- Matarasso, F. (2007). Common ground: cultural action as a route to community development. *Community Development Journal*, 42(4), 449-458.
- Matarasso, F. (2009). *A place in the city. Recognising creative inclusion*. Paper presented at the Creative Communities Conference Surfers Paradise, Australia.
- Matarasso, F. (Ed.). (2001). *Recognising Culture: A series of briefing papers on culture and development*. London: Comedia, The Department of Canadian Heritage and UNESCO.

- McCall, V. (2010). Cultural services and social policy: exploring policy makers' perceptions of culture and social inclusion. *Journal of Poverty and Social Justice*, 18(2), 169-183.
- McCarthy, K. & Jinnat, K. (2001). *A new framework for building participation in arts*: Santa Monica: RAND.
- McCarthy, K., Brooks, A., Lowell, J., & Zakaras, L. (2001). *The performing arts in a new era*. Santa Monica: RAND.
- McDonnell, B., & Shellard, D. (2006). *Social impact study of UK theatre* Arts Council England and ITC, the Performers' Alliance, the Scottish Arts Council, TMA/SOLT and Arts Council Wales.
- Melo, S. (2007). *Artes de Rua e Política Cultural Local: o caso de Santa Maria da Feira*. (Tese de Mestrado). Porto: Faculdade de Economia da Universidade do Porto.
- Merli, P. (2002). Evaluating the social impact of participation in arts activities. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 107-118.
- Mills, D. & Brown, P. (2010). *Art and wellbeing: a guide to the connections between community cultural development and health, ecologically sustainable development, public housing and place, rural revitalisation, community strengthening, active citizenship, social inclusion and cultural diversity*. Sidney: Australia Council for the Arts.
- Monteiro, P. F. (1996). *Os outros da arte*. Oeiras: Celta.
- Murray, M., & Crummett, A. (2010). 'I Don't Think They Knew We Could Do These Sorts of Things': Social Representations of Community and Participation in Community Arts by Older People. *Journal of Health Psychology*, 15(5), 777-785.
- NESF. (2007). *The Arts, Cultural Inclusion and Social Cohesion*. Dublin: National Economic and Social Forum.
- Newman, T., Curtis, K., & Stephens, J. (2003). Do community-based arts projects result in social gains? A review of the literature. *Community Development Journal*, 38(4), 310-322.

- Nogueira, C. (2001). Análise do discurso. In E. M. Fernandes & L. Almeida (Eds.), *Métodos e técnicas de avaliação: contributos para a prática e investigação sociológicas*, (pp. 15-48). Braga: Centro de Estudos em Educação e Psicologia da Universidade do Minho.
- Nylöf, G. (1997). A method for evaluating cultural policy. *The European Journal of Cultural Policy*, 3(2), 361-376.
- OAC. (2005). *Contribuições para a formulação de políticas públicas no horizonte 2013 relativas ao tema cultura, identidades e património: relatório final*. Lisboa: OAC.
- OIT. (2003). *A luta contra a pobreza e a exclusão social em Portugal*. Genebra: Organização Internacional do Trabalho.
- Olsen, M. E., Canan, P., & Hennessy, M. (1985). A Value-Based Community Assessment Process. *Sociological Methods & Research*, 13(3), 325-361.
- Paillé, P. (dir.) (2006). *La méthodologie qualitative. Postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin.
- Pais, A. (2005). Teatro em Portugal: o desafio da periferia. *Oficina do CES*, 232.
- Pais, J. et al. (1994). *Práticas culturais dos Lisboetas*. ICS: Lisboa.
- Pavis, P. (1999). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Péquignot, B. (2005). La sociologie de l'art et de la culture en France: un état des lieux. *Soc. estado. [online]*, vol.20(2), 303-335.
- Pereira, R. (ed.) (2002). *Obras da arte. Construção-Demolição*. Porto: Campo das Letras.
- Pinnock, A. (2008). Two cultures: the use and non-use of hypotheses in cultural policy research. *Cultural Trends*, 17(3), 139-146.
- Pinto, J. M. (1994). *Propostas para o ensino das ciências sociais*. Porto: Afrontamento.
- Pinto, J. M. (1994). Uma reflexão sobre as políticas culturais. In APS (Ed.), *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local: actas do encontro de Vila do Conde* (pp. 767-792). Lisboa.
- Pinto, J. M. (1995). Intervenção cultural em espaços públicos. *Cultura e Economia* 191-207.

- Pittet, C. (2011). Les arts de la scène dans le champ de l'insertion socioprofessionnelle, soutien à l'expression ou support de normalisation. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 53-61.
- Portugal, J., & Marques, S. (Eds.). (2007). *Gestão Cultural do Território*. Porto: Setepés.
- Querijnjean, A. (2011). L'accès au Musée, vers la reliance sociale et (inter)culturelle. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 30-34.
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. V. (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Rajagopal, A. (2006). Art for whose sake? Artistic citizenship as an uncertain thing. In M. S. Campbell & R. Martin (Eds.), *Artistic Citizenship. A Public Voice for the Arts*. (pp.137-150). New York: Routledge.
- Reeves, M. (2002). *Measuring the economic and social impact of the arts: a review*. London: Arts Council England.
- Reynaud, J. D., & Bourdieu, P. (1966). Is a sociology of action possible?, *Revue Française de Sociologie*, 7(4), 508-517.
- Ribeiro, A. S. (1986). O povo e o público: Reflexões sobre a cultura no pós-25 de abril em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*(18/19/20), 11-26.
- Rimmer, M. (2009). 'Instrumental' playing? Cultural policy and young people's community music participation. *International Journal of Cultural Policy*, 15(1), 71-90.
- Rodrigues, A. R., & Leão, T. (2012). Ao encontro das práticas culturais dos estudantes do ensino superior. Exercício de revisitação assente na análise dos factores de variação intra-individuais. In J. T. Lopes (Ed.), *Registos do Actor Plural: Bernard Lahire na Sociologia Portuguesa* (pp. 117-148). Porto: Afrontamento.
- Rodrigues, E. V., et al., (1999), "A Pobreza e a exclusão social: teorias, conceitos e políticas sociais em Portugal", in *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras*, Porto, série I, n.º 9, Porto, FLUP, pp. 63-101.
- Román, C. P. (2012). Psicodrama, arte e inclusão social. La línea tenue de la marginación. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 6(0).

- Røyseng, S. (2000). Scientific approaches to the arts: A topic for quarrelsome academics or a fruitful issue within cultural policy research? *International Journal of Cultural Policy*, 7(2), 225-233.
- Ruivo, M. (1992). *Logiques Familiales, Flexibilité Productive et Main d'Oeuvre Secondaire*. Paris: Université de Paris - Panthéon - Sorbonne.
- Ruiz, J. (2004). *A literature review of the evidence base for culture, the arts and sport policy*. Edinburgh: Scottish Executive Education Department.
- Sabogal, M. (2013). *Community Arts in the Lives of Disadvantaged African American Youth: Educating for Wellness and Cultural Praxis* (Doctor of Philosophy in Anthropology), Tampa: University of South Florida.
- Sandell, R. (2003). Museums and the combating of social inequality. In Á. Domingues, I. Silva & J. T. Lopes (Eds.), *A cultura em acção. Impactos sociais e territórios*. Porto: Afrontamento.
- Santos, H. (2001). *Coisas que dão sentido à vida. processos de construção social em artes de intermediação*. (Tese de Doutoramento). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Santos, H. (2003). A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 75-97.
- Santos, H. (2004). Labirintos: alguns contextos actuais dos públicos da cultura, com ilustração empírica portuguesa. In AAVV (Ed.), *Públicos da Cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003* (pp. 153-172). Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, H. (2005). Quadro de referência para a estratégia de concepção de políticas públicas no domínio da cultura para o Norte de Portugal. *CCDRN, Norte 2015*. www.norte2015.com.pt
- Santos, H. et al (2014). Impactos no território e impactos do território: as Comédias do Minho como um caso privilegiado de estudo e reflexão. In Celeste Domingues & João Pedro Vaz (eds), *A metamorfose das paisagens. Comédias do Minho 2004-2013*. S/L: Comédias do Minho.

- Santos, H., & Abreu, P. (2000). Culturas e cidades: espaços, dinâmicas, públicos. Algumas pistas de análise. *Oficina do CES*, 152.
- Santos, H., & Melo, S. (2006). *Theatres and Cities: study of the relations between performative arts and local cultural policies in Northern Portugal*. Paper presented at the XVI World Congress of Sociology, 23-29 de Julho de 2006, Durban.
- Santos, H., Abreu, P., Silva, A. S., Luvumba, F., Fortuna, C., Ferreira, C., & Peixoto, P. (1999). Consumos Culturais em Cinco Cidades: Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto. *Oficina do CES*, 146.
- Santos, M. L. L. (coord.) (1998). As políticas culturais em Portugal *Relatório Nacional*. Lisboa: OAC.
- Santos, M. L. L. (2002). Portugal. AAVV, *Cultural Policies in Europe: a compendium of basic facts and trends*, Council of Europe/ERICarts.
- Santos, M. L. L. (coord.) (2004). *Políticas culturais e descentralização: impactos do programa difusão das artes do espectáculo*. Lisboa: OAC.
- Sasse, K. (2011). L'art thérapie et la restauration de l'estime de soi. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 42-45.
- Schechner, R. (1998). The street is the stage. In J. Cohen-Cruz (Ed.), *Radical Street Performance: an international anthology* (pp. 196-207). New York: Routledge.
- Schutz, A. (1987). *Le chercheur et le quotidien*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Schutzman, M., & Cohen-Cruz, J. (Eds.). (2005). *Playing Boal: Theatre, therapy, activism*. London: Routledge.
- Scott, M. (2012). Popular music as social policy: Hybrid-hierarchies and social inclusion through New Zealand's pop renaissance. *Journal of Sociology*, 48(3), 304-322.
- Semedo, A., Domingues, Á., & Lopes, J. T. (2003). Esboço de um projecto de pesquisa: os impactos sociais da oferta cultural. In Á. Domingues, I. Silva & J. T. Lopes (Eds.), *A cultura em acção. Impactos sociais e território*. (pp. 63-67). Porto: Afrontamento.
- Shapiro, R., & Heinich, N. (2013). Quando há artificação? *Sociedade e Estado*, 28, 14-28.
- Sharp, J., Pollock, V., & Paddison, R. (2005). Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration. *Urban Studies*, 42(5-6), 1001-1023.

- Silva, A. S. (2000). *A educação artística e a promoção das artes na perspectiva das políticas públicas*. Lisboa: Ministério da Educação; Ministério da Cultura.
- Silva, A. S. (2002). “A dinâmica cultural das cidades médias: uma sondagem do lado da oferta” in C. Fortuna & A. S. Silva (Orgs.), *Projecto e circunstância: culturas urbanas em Portugal* (pp. 65-107). Porto: Edições Afrontamento.
- Silva, A. S. et al. (1995). Políticas culturais municipais e animação do espaço urbano. Uma análise de seis cidades portuguesas. In M. L. L. S. (Coord.) (Ed.), *Cultura e Economia* (pp. 253-270). Lisboa: ICS.
- Silva, A. S. et al. (1998). Agentes culturais e públicos para a cultura: alguns casos ilustrativos de uma difícil relação. *Cadernos de Ciências Sociais*, 18, 67-105.
- Silva, A. S. et al. (2001). Princípios, objectivos e estratégias da política cultural. *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 809, 6-8.
- Silva, A. S. et al. (2002). A dinâmica cultural das cidades médias: uma sondagem do lado da oferta. In Carlos Fortuna & Augusto Santos Silva (Orgs.), *Projecto e circunstância: culturas urbanas em Portugal* (pp. 65-107). Porto: Afrontamento.
- Silva, A. S. et al. (2003). Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa. *OBS* 12, 10-20.
- Silva, A. S., Babo, E., & Guerra, P. (2013). Cultural policies and local development: the Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Science*, 12(2), 113-131.
- Silva, J., & Gomes, C. (2000). *Feira: Terras de Santa Maria*. Paços de Ferreira: Anégia Editores.
- Stacey, G., & Stickley, T. (2010). The meaning of art to people who use mental health services. *Perspectives in Public Health*, 130(2), 70-77.
- Studies, Australian Expert Group in Industry. (2004). *Social Impacts of Participation in the Arts and Cultural Activities. Stage Two Report - Evidence, Issues and Recommendations*. Sidney: University of Western Sydney.
- Tarafder, R. (2006). *Inclusion, involvement and investment: Bangladeshi heritage communities and the arts in the North West of England*. London: The Arts Council of England.

- Taylor, D. G. (2008). *Magnetizing Neighborhoods through Amateur Arts Performance*. Chicago: Metro Chicago Information Center.
- Throsby, D. (1994). The production and consumption of the arts: a view of cultural economy. *Journal of economic Literature*, 32(1), 1-29.
- Throsby, D. (2009). Explicit and implicit cultural policy: some economic aspects. *International Journal of Cultural Policy*, 15(2), 179-185.
- Timm-Bottos, J. (2006). Constructing creative community: Reviving health and justice through community arts. *Canadian Art Therapy Association Journal*, 19(2), 12-26.
- Tönnies, F. (1955). *Community and association*. London: Routledge.
- Tönnies, F. (1986). "El nacimiento de mis conceptos de "comunidad" y "sociedad"". *Sociológica*, 1.
- Trejo, J. O. Q. (2009). Arte, sociedad y sociología. *Sociológica* (71), 89-121.
- Tusa, J. (2000). *Art Matters: Reflecting on Culture*. California: Methuen.
- University, Nottingham Trent, & Consulting, Ecotec Research and. (2005). *Access, participation and progression in the arts for young people on Detention and Training Orders*. London: The Arts Council of England.
- Urfalino, P. (2004). *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachettes Litteratures.
- Vala, J. (1986). A análise de conteúdo. In Augusto Santos Silva & José Madureira Pinto (Orgs.) (Ed.), *Metodologia das Ciências Sociais*. (pp. 101-128). Porto: Afrontamento.
- Van De Maele, I. (2011). S'exprimer et créer, une démarche citoyenne. *L'Observatoire. Revue d'action sociale & médico-sociale, a.s.b.l.*(70), 46-49.
- Velho, G. (1981). *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Velho, G. (1994). *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Velho, G., & Kuschnir, K. (2001). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Velho, G., & Kuschnir, K. (2003). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Vuyk, K. (2010). The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art. *International Journal of Cultural Policy*, 16(2), 173-183.
- Wacquant, L. (2004). Esclarecer o habitus. *Sociologia*, 14, 35-41.
- Wacquant, L. (2005). Mapear o campo artístico. *Sociologia Problemas e Práticas*, 48, 117-123.
- Wadsworth, R. F. (1990). *Lifetime theatre: a model for community theater based on the philosophy of Martin Buber*. (Master of Arts). San Jose: San Jose State University.
- Watson, A., & Barker, Y. (2006). *Arts matters summary. How the arts can help meet the needs of children and young people*. London: The Arts Council of England.
- Weber, M. (1972). *Ensayos de Sociologia Contemporanea*. Barcelona: Ediciones Martinez Roca.
- Weber, M. (1997). *Conceitos sociológicos fundamentais*. Lisboa: Edições 70.
- Weber, M. (2004). *Economia e sociedade. Fundamentos da Sociologia compreensiva*. Brasília: Universidade de Brasília.
- WHO. (2002). *Active Ageing, A Policy Framework. A contribution of the WHO*. Paper presented at the Second United Nations World Assembly on Ageing, Spain.
- Williams, R. (1960). *Culture and Society. 1780-1950* New York: Anchor Books.
- Winchester, J. (2004). *Audit of research: measuring the cultural, economic and social impacts of the arts in Australia*. Sidney: University of Technology.
- Wood, E. H. (2005). Measuring the economic and social impacts of local authority events. *International Journal of Public Sector Management*, 18(1), 37-53.
- Woods, R. Dobbs, L., Gordon, Moore, C. & Simpson, G. (2004). *Report of a thematic study using transnational comparisons to analyse and identify cultural policies and programmes that contribute to preventing and reducing poverty and social exclusion*. Newcastle upon Tyne: The Centre for Public Policy, Northumbria University.
- Worsley, P. (1974). A Comunidade na Sociedade Moderna. In P. Worsley (Ed.), *Introdução à Sociologia* (pp. 331-379). Lisboa: Dom Quixote.
- Wright, P., & Palmer, D. (2007). *People now know me for something positive: An Evaluation of Big hART's work at the John Northcott Estate*. Perth: Murdoch University.

Zukin, S. (2008). Consuming authenticity. *Cultural Studies*, 22(5), 724-748.

FONTES

Câmara Municipal de Guimarães. (2012). *Somos Guimarães 2012*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.

Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (2001). *Memória Descritiva do Festival Imaginarius*.

Câmara Municipal de Santa Maria da Feira (2013). *Projeto Direitos & Desafios*.

Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. *Planos de Atividades e Orçamentos* de 2005 a 2014

Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. *Relatórios de Atividades e Contas de Gestão* de 2005 a 2013

CCTV – *Indústria Corticeira*, 1991.

Euro2004, Sociedade. (2005). *Relatório de Actividades do Euro 2004*. Lisboa: Sociedade Euro2004.

Lei nº. 10/2003, de 13 de Maio – Cria dois novos tipos de Áreas Metropolitanas – as Grandes Áreas Metropolitanas de Lisboa e Porto (GAM) e as Comunidades Urbanas (ComUrb)

Liège, C. E. (1999). *Código Internacional das Práticas Rolheiras*. Paris: C. E. Liège.

Porto 2001. (2000). *O Programa Cultural 2000, 2001*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Porto 2001. (2002). *Relatório e contas do exercício de 2001*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

ANEXOS

Anexo 1. Guião de entrevista aos participantes no projeto artístico “Texturas”, no âmbito do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira.

INTRODUÇÃO

Esclarecimento sobre o projeto: tema e objetivos

Solicitação da participação no estudo

Garantia de confidencialidade e anonimato

1. Caracterização pessoal

Sexo

Idade

Estado civil

Habilitações literárias

Condição perante o trabalho

Profissão

Situação na profissão

2. Relação com a Câmara Municipal de Santa Maria da Feira

Início

Motivação para ter recorrido ao gabinete de ação social

Motivação para participar no projeto cultural do departamento de ação social

Relação prévia com algum tipo de arte

3. Relação com o projeto “Texturas”

a) Informação face ao projeto

b) Contributo

B1) planeamento

B2) execução

B3) avaliação

c) Consequências percebidas

C1) dimensão económica (emprego; fonte de rendimento)

C2) dimensão social (relacionamento interpessoal; criação de capital social; integração social)

C3) dimensão simbólicas/psicológicas (autoestima; desenvolvimento pessoal; confiança; reflexividade)

C4) dimensão cultural (competências de aprendizagem; atenção; perspetiva crítica)

C5) dimensão artística (competências de criatividade; expressividade; produção; iniciativa)

d) Futuro relativamente à arte

Anexo 2. Guião de entrevista aos interlocutores políticos

INTRODUÇÃO

Esclarecimento sobre o projeto: tema e objetivos

Solicitação da participação no estudo

Garantia de confidencialidade e anonimato

1. Caracterização pessoal

Sexo

Idade

Habilitações literárias

2. Cultura

- a) Importância da cultura no conjunto de atividades da Câmara Municipal.
- b) Orçamentação da cultura, no orçamento geral da Câmara Municipal.
- c) Plano de atividades e orçamentos. Áreas em que mais se aposta.

3. Cultura e artes de rua

- a) Importância das artes de rua na política cultural de Santa Maria da Feira.
- b) Orçamento para as artes de rua no orçamento geral da Câmara Municipal.
- c) Motivação para as artes de rua.

4. Festival Internacional de Artes de Rua – *Imaginarius*

- a) Importância do *Imaginarius* enquanto iniciativa cultural para Santa Maria da Feira
- b) Comparticipação da Câmara na realização do Festival *Imaginarius*
- c) Evolução geral do orçamento da primeira até à última edição
- d) Representação do encargo específico deste evento na orçamentação geral da cultura.
- e) Num evento do género em Portugal (FIAR) o financiamento público decresceu, ou foi mesmo abolido. Como reage a autarquia à sustentabilidade financeira do Festival.
- f) Qual a importância do Festival nos domínios abaixo indicados:
 - Democratização da cultura no concelho;
 - dinamização económica;
 - Dinamização turística;
 - Criação de imagem de marca;
 - Geração de receitas a ser utilizadas noutras áreas da atividade cultural da Câmara;
 - Promoção do território;
 - Integração social;

5. Centro Nacional de Artes de Rua

- a) Projeto
- b) Apoio financeiro do Governo
- c) Apoio financeiro da Câmara (Projeto da Câmara?)
- d) Importância para a política da Câmara

Anexo 3. Guião de entrevista aos interlocutores artísticos e técnicos associados ao
Texturas

INTRODUÇÃO

Esclarecimento sobre o projeto: tema e objetivos

Solicitação da participação no estudo

Garantia de confidencialidade e anonimato

1. Caracterização pessoal

Sexo

Idade

Habilitações literárias

2. Enquadramento institucional e estrutura orgânica

a) Contextualização

b) Principais atividades de intervenção social por via da arte

3. Projeto “Texturas”

a) Motivação para a criação deste projeto em particular

b) Descrição das fases pelas quais o projeto passou

c) Princípios de recrutamento dos participantes

d) Impactos sociais pretendidos

D1) identificação

D2) relação com as necessidades locais

e) Relação entre o projeto artístico e o impacto social pretendido

f) Participantes

F1) conhecimento antecipado do impacto pretendido

F2) aptidão para participar no estabelecimento de objetivos, na construção de indicadores e na medida do impacto

g) Indicadores e metas de performance

h) Avaliação do projeto

i) Relação entre este projeto e outros projetos do departamento de ação social

j) Rentabilidade social

Anexo 4. Guião de entrevista Direcção de Conteúdos do *Imaginarius*

INTRODUÇÃO

Esclarecimento sobre o projecto: tema e objectivos

Solicitação da participação no estudo

Garantia de confidencialidade e anonimato

A) IMAGINARIUS

1. Enquadramento institucional e estrutura orgânica - Imaginarius

Contextualização

Principais alterações relativas à estrutura do Imaginarius

Principais actividades de intervenção social por via da arte

2. Objectivos, programação:

Posição e estatuto do director artístico/director de conteúdos/programador

Finalidades perseguidas pelo festival de teatro de rua

Finalidades e modalidades da escolha da programação

Relações de afinidade ou situações de concorrência

Financiamento e implementação logística – especificidade das artes de rua

B) TEXTURAS

3. Projecto “Texturas”

Motivação para a criação deste projecto em particular

Descrição das fases pelas quais o projecto passou

Princípios de recrutamento dos participantes

Impactos sociais pretendidos

D1) identificação

D2) relação com as necessidades locais

Relação entre o projecto artístico e o impacto social pretendido

Participantes

F1) conhecimento antecipado do impacto pretendido

F2) aptidão para participar no estabelecimento de objectivos, na construção de indicadores e na medida do impacto

Indicadores e metas de performance

Avaliação do projecto

Relação entre este projecto e outros projectos do departamento de acção social

Rentabilidade social

4. Caracterização pessoal do entrevistado

Sexo

Idade

Habilitações literárias

Percurso profissional até à data

Anexo 5. Folha de rosto e registo de observação em situação de entrevista

Projectos artísticos (d) intervenção comunitária: estudo acerca do Festival

Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira

Entrevista n.º

Data:

Participante:

Hora de início:

Hora de fim:

Localização:

Observações:

Caracterização sociodemográfica

1. Sexo:

Masculino ☐ 1
Feminino ☐ 2

2. Idade: _____

3. Residência:

Freguesia _____

Concelho _____

4. Estado civil:

Solteiro(a) ☐ 1
Casado(a) / União de facto ☐ 2
Separado(a) / Divorciado(a) ☐ 3
Viúvo(a) ☐ 4
Outra situação ☐ 5

5. Habilitações literárias:

Ensino primário (4ª classe) ☐ 1
Ensino básico 2º ciclo (6º ano) ☐ 2
Ensino básico 3º ciclo (9º ano) ☐ 3
Ensino secundário (12º ano) ☐ 4
Ensino superior ☐ 5

6. Completou o nível de escolaridade assinalado em cima?

Sim ☐ 1
Não ☐ 2

7. Neste momento: (Assinale apenas uma opção)

Exerce uma profissão ☐ 1
Ocupa-se das tarefas do lar ☐ 2
Está desempregado(a) ☐ 3
Está reformado(a) ☐ 4
Está inválido(a) ☐ 5
Outra situação ☐ 6

Qual? _____

As questões seguintes referem-se ao seu cônjuge se estiver casado, ou a viver maritalmente com alguém.

8. Que idade tem :

Cônjuge

9. Quais as habilitações literárias do cônjuge:

	Cônjuge
Nenhumas	<input type="checkbox"/> 1
Ensino primário (4ª classe)	<input type="checkbox"/> 2
Ensino básico 2º ciclo (6º ano)	<input type="checkbox"/> 3
Ensino básico 3º ciclo (9º ano) .	<input type="checkbox"/> 4
Ensino secundário (12º ano)	<input type="checkbox"/> 5
Ensino superior	<input type="checkbox"/> 6

10. Qual é a situação do seu agregado familiar quanto à profissão? (Assinale apenas uma opção para cada pessoa)

	Cônjuge
Exercem (exerciam) uma profissão	<input type="checkbox"/> 1
Ocupam-se (ocupavam-se) das tarefas do lar	<input type="checkbox"/> 2
Estão (estavam) desempregados	<input type="checkbox"/> 3
Estão (estavam) reformados	<input type="checkbox"/> 4
Estão (estavam) inválidos	<input type="checkbox"/> 5
Outra situação	<input type="checkbox"/> 6
Qual ? Cônjuge	_____

11. Qual é (ou era) a profissão:

Cônjuge

12. Como é que eles exercem (ou exerciam) a profissão? (Assinala apenas uma opção para cada pessoa)

	Cônjuge
São (eram) patrões de uma empresa	<input type="checkbox"/> 1
São (eram) trabalhadores por conta própria	<input type="checkbox"/> 2
São (eram) trabalhadores por conta de outrem	<input type="checkbox"/> 3
São (eram) trabalhadores familiares não remunerados	<input type="checkbox"/> 4
Outra situação	<input type="checkbox"/> 5
Qual? Cônjuge	_____

II. Caracterização socioeconómica

13. Qual foi a sua principal fonte de rendimento nos últimos 12 meses?

Trabalho-----	<input type="checkbox"/> 1
Reforma/ Pensão-----	<input type="checkbox"/> 2
Subsídio de desemprego-----	<input type="checkbox"/> 3
Subsídio por acidente de trabalho ou doença profissional-----	<input type="checkbox"/> 4
Rendimento social de inserção-----	<input type="checkbox"/> 5
Outro subsídio temporário (doença, maternidade, etc,...)-----	<input type="checkbox"/> 6
Rendimento da propriedade ou da empresa-----	<input type="checkbox"/> 7
Apoio social-----	<input type="checkbox"/> 8
A cargo da família-----	<input type="checkbox"/> 9
Outra-----	<input type="checkbox"/> 10

14. Quanto acha que uma pessoa reformada deveria receber?

15. Onde se situa?

Anexo 6. Exemplo de registo de observação em situação de entrevista

**Projetos artísticos (d) intervenção comunitária: estudo acerca do Festival
Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira**

Entrevista n.º 1

Data: 31/10/2012

Participante: Albertina

Hora de início: 15h15

Hora de fim: 17h30

Localização: Centro Social de Lourosa

Observações: Quando cheguei ao local combinado para a realização da entrevista, a entrevistada já estava à minha espera. Dirigindo-me a ela a mesma começou a afirmar que não sabia se seria capaz de responder ou não às questões que lhe colocaria mais tarde. Depois de a ter deixado descansada informando que seria mais uma conversa sobre a participação no *Texturas* do que propriamente uma entrevista estruturada, a mesma começou de imediato a contar acerca da sua experiência. Ainda estávamos no *hall* de entrada do Centro Social de Lourosa, pelo que essa parte inicial não está gravada. Quando passamos para a sala da entrevista e a mesma continuou a explicar as suas tarefas/”trabalho” (como ela lhe chama) tomei o cuidado de ligar o gravador. Ao longo de toda a entrevista, a entrevistada acompanhou a sua explicação oral com toda uma gesticulação, movimentação do corpo para que eu acompanhasse visualmente aquilo que teria sido a sua parte na peça. Para além disso, teve alguma dificuldade em atribuir palavras aos sentimentos que toda a sua experiência a fez sentir. Uma dificuldade de se expressar colmatada pela expressão corporal com a qual se sentia mais à vontade. A parte final da entrevista é dedicada a algum desabafo feito por sua iniciativa acerca da sua vida atual, nomeadamente sobre a relação com o seu companheiro e um roubo do qual foi vítima alegadamente feito por um seu vizinho.

Anexo 7. Definição de funções do Operário Corticeiro¹¹⁵

¹¹⁵ CCTV – Indústria corticeira, pp. 24-26.

Profissão	Função
<i>Encarregado geral.</i>	É o profissional que superintende, controla e coordena, nos seus aspectos técnicos, o trabalho e a disciplina em todas as secções.
<i>Encarregado de secção.</i>	É o profissional que dirige e orienta uma secção.
<i>Subencarregado/a de secção.</i>	É o profissional que auxilia e substitui o encarregado de secção nas suas funções, sem embargo de poder desempenhar uma categoria.
<i>Verificador.</i>	É o profissional que verifica as humidades e classifica a matéria-prima.
<i>Comprador.</i>	É o profissional que tem a seu cargo a aquisição da matéria-prima para a indústria de cortiça.
<i>Afinador.</i>	É o profissional que se ocupa na afinação das máquinas manuais ou mecânicas, podendo trabalhar com essas máquinas.
<i>Aglomerador.</i>	É o profissional que prepara os aglomerados ou manipula as composições, as adiciona ao granulado, fazendo ainda blocos de cortiça virgem natural, prensa ou despressa, enforma ou desforma em moldes, autoclaves ou prensas contínuas. Pára a máquina e procede às operações da sua limpeza e conservação de índole diária.
<i>Operador de máquinas de envernizar.</i>	É o profissional que trabalha com máquinas de envernizar placas de aglomerados ou outros produtos manufacturados.
<i>Condutor-empilhador- Monta cargas e pá mecânica.</i>	É o profissional que carrega, descarrega e empilha com o monta-cargas ou a pá mecânica.
<i>Apontador.</i>	É o profissional que aponta o trabalho e a produção e elabora a parte diária.
<i>Broquista.</i>	É o profissional que faz rolhas, tapadeiras ou boias por meio de brocas semi-automáticas ou a pedal ou ainda por meio de brocas automáticas quando estas trabalham com cortiça acima de 3. ^a classe.
<i>Caldeireiro (cozedor ou raspador).</i>	É o profissional que está encarregado da cozedura, faz os fardos, empilha e raspa a cortiça e trata do funcionamento da caldeira de fogo directo.

Profissão	Função
<i>Calibrador.</i>	É o profissional que calibra a cortiça, separando-a conforme a sua espessura, ou que separa os diversos calibres das rolhas ou quadros.
<i>Colmatador.</i>	É o profissional que procede à colmatagem de todos os produtos manufacturados, mesmo que trabalhe com tambores ou autoclaves.
<i>Cortador de bastões.</i>	É o profissional que executa o corte manual ou mecânico de bastões de aglomerado, destinados à fabricação de discos, rolhas e cabos de pesca.
<i>Preparador de lote (pá mecânica).</i>	É o profissional que prepara lotes de matérias-primas por meio de pá mecânica ou manual, para trituração, destinados à fabricação de aglomerados.
<i>Quadrador manual ou mecânico.</i>	É o profissional que manual ou mecânicamente faz quadros de cortiça destinados à transformação em rolhas ou outras especialidades.
<i>Rabaneador.</i>	É o profissional que transforma a cortiça manual ou mecânicamente, em rabanadas próprias para a fabricação de rolhas ou outras manufacturadas.
<i>Recortador de prancha.</i>	É o profissional que recorta e calibra a cortiça, a fim de ficar em condições de passar à fase de escolha.
<i>Traçador de cortiça.</i>	É o profissional que traça a cortiça e a calibra para passar à fase de recorte e, acessoriamente, executa as funções de escolhedor e passador de prancha.
<i>Rectificador de rastos para calçado.</i>	É o profissional que procede à rectificação de blocos para rastos de calçado.
<i>Refrigerador.</i>	É o profissional que procede às operações de arrefecimento de blocos aglomerados negros, sempre que este trabalho não consiga em simples transporte ou colocação numa determinada posição.
<i>Operador-afinador de máquinas electrónicas (cortiças).</i>	É o trabalhador que, sem qualificação profissional especial, conserva, repara e afina os diversos tipos de equipamento electrónico. Desmonta e substitui determinadas peças, procede a reparações e calibrações necessárias e testes, segundo os esquemas fornecidos pelo fabricante. Opera com as referidas máquinas e efectua todas as operações diárias de conservação.
<i>Serrador.</i>	É o profissional que serra cortiça, blocos de aglomerado, tiras de cortiça natural e outros produtos manufacturados.

Profissão	Função
<i>Triturador.</i>	É o profissional que trabalha com máquina de triturar ou moer cortiça nas indústrias de aglomerados ou granulados.
<i>Vigilante.</i>	É o profissional que vigia os blocos de aglomerados em repouso, durante todo o arrefecimento.
<i>Manobra.</i>	É o profissional que executa os restantes serviços da indústria não especificados anteriormente e coopera nas cargas e descargas.
<i>Embalador.</i>	É o profissional que se ocupa da embalagem de aglomerados.
<i>Enfardador e prensador.</i>	É o profissional que faz os fardos de prancha e de aparas e os aperta em prensas manuais, eléctricas ou hidráulicas.
<i>Escolhedor de aglomerados.</i>	É o profissional que escolhe aglomerados ou escolhe e embala.
<i>Estufador ou secador.</i>	É o profissional que procede à secagem e estufagem de produtos de cortiça.
<i>Escolhedor e passador de prancha.</i>	É o profissional que classifica e passa cortiça em prancha e, depois de traçada e de recortada, calibra a cortiça separando-a conforme a sua espessura; acessoriamente exerce as funções de traçador de cortiça.
<i>Espaldador manual ou mecânico.</i>	É o profissional que separa a crosta da cortiça com a faca, manualmente, ou mecanicamente com o auxílio e máquina.
<i>Fresador.</i>	É o profissional que trabalha com a fresa para fazer a esquadria ou rectificar os aglomerados.
<i>Laminador.</i>	É o profissional que procede à laminagem de cortiça para produtos manufacturados, excepto discos e tapadeiras.
<i>Lavador de rolhas e discos.</i>	É o profissional que lava as rolhas e outros artigos manufacturados.
<i>Lixador de aglomerados.</i>	É o profissional que lixa ou faz as faces do aglomerado.
<i>Garlopista.</i>	É o profissional que trabalha com a máquina garlopa não automática.
<i>Peneiro.</i>	É o profissional que trabalha com o peneiro de calibragem de granulados e retira os sacos das saídas dos peneiros ou separadores.

Profissão	Função
<i>Pesador.</i>	É o profissional que assiste e regista a pesagem de mercadoria dentro e fora da fábrica, discute e acerta descontos e acessoriamente pode executar outros serviços.
<i>Prensador de colados.</i>	É o profissional que procede à prensagem de quadros ou outros.
<i>Preseiro.</i>	É o profissional que trabalha com a prensa de prensar granulados.
<i>Prensador de cortiça natural.</i>	É o profissional que procede à colagem e prensagem dos blocos de cortiça natural.
<i>Coladora.</i>	É a profissional que cola produtos manufacturados.
<i>Alimentadora/Recebedora.</i>	É o profissional que recebe e alimenta determinadas máquinas não especificadas neste grupo.
<i>Calafetadora.</i>	É o profissional que tapa manualmente os poros das rolhas e outros produtos manufacturados.
<i>Escolhedora.</i>	É a profissional que escolhe, por classes, rolhas, discos, quadros e outros produtos manufacturados, podendo ainda desempenhar as funções de contadora/pesadora e apontadora.
<i>Escolhedora padrão.</i>	É a profissional que, numa secção de escolha de rolhas além da sua actividade, normal, estabelece padrões de qualidade, sem desempenhar funções de chefia.
<i>Estampadeira.</i>	É a profissional que trabalha com a máquina de estampar automática, estampando placas de aglomerados compostos.
<i>Laminadora.</i>	É a profissional que procede à laminagem de cortiça natural ou aglomerado, para discos, tapadeiras e rolhas aglomeradas.
<i>Limpadora de topos.</i>	É a profissional que por intermédio de uma faca, serra ou esmeril, limpa os poros das cabeças da rolhas.
<i>Traçadora.</i>	É a profissional que traça rolhas, quadros, tiras e outros produtos manufacturados.
<i>Lixadeira.</i>	É a profissional que se ocupa em lixar os topos das rolhas ou outros produtos manufacturados em máquinas próprias de alimentação manual.
<i>Moldadora.</i>	É a profissional que molda cabos, esferas e outros produtos manufacturados

Profissão	Função
<i>Parafinadora, enceradora ou esterilizadora.</i>	É a profissional que parafina, encera ou esteriliza placas de aglomerados ou outros produtos manufacturados.
<i>Rebaixadeira.</i>	É a profissional que se ocupa a alimentar de quadros ou rolhas as máquinas de rebaixar de alimentação manual.
<i>Ajudante.</i>	É a profissional que executa os restantes serviços da indústria não especificados anteriormente, zelando ainda pela sua arrumação e limpeza.